YENİ
DÜŞÜN
AYLIK DERGİ ŞUBAT'89-59 2000 TL KDV Dahil

FERİT EDGÜ İLE SÖYLEŞİ

"YERYÜZÜ" VE "BERABER" □ ŞÜKRAN KURDAKUL

OKURLAR VE YAZARLAR □ SÜREYYA BERFE

CADI KAZANINDA İKİ YÖNETMEN □ TERENCE BUTLER

"BÜYÜK LİMAN İÇİNE DE PAZAR KURULUR PAZAR" □ NEZİHE MERİÇ

8. İSTANBUL FİLM FESTİVALİ'NE DOĞRU

Felsefe dergisi

Fransız Devrimi ve Aydınlanma Felsefesi

Ansiklopedi ve Ansiklopedist Hareket **(Albert Soboul)**
Ansiklopedi'den Seçme Maddeler
1789 Çağ Dönümü ve Kahramanlık Yanılsaması **(Manfred Kossok)**
XVI. Louis'in Yargılanması Üstüne Konvansiyon'da Verilen Söylev
(Louis Antoine Leon de Saint-Just)
Rousseau'nun Soyut İnsanına Eleştiri **(Galvano della Volpe)**
Felsefe, Kölecilik ve Devrimci Düşünce **(Philippe Barrier)**
Rousseau'nun Toplumsal Siyasal Hedefi **(Werner Bahner)**
1789 Fransız Devrimi "Re-aksiyon" (Dreyfus Davası) Aktion Franses **(Serol Teber)**
Namık Kemal'e Felsefe Açısından Bir Bakış **(Arslan Kaynardağ)**
"Yasaların Ruhu"nun Çözümlenmesi **(Jean le Rond d'Alembert)**
Yasaların Ruhu Üzerine **(Montesquieu)**
A ile B Arasında Özgürlük Üzerine Söyleşi **(Voltaire)**
Filozof ile Doğa Arasında Söyleşi **(Voltaire)**
Makine İnsan **(Julien Offray de la Mettrie)**
Sanatlar ve Bilimler Üzerine Söylev **(Jean-Jacques Rousseau)**
Madde ve Devinim Üzerine Felsefi İlkeler **(Denis Diderot)**
Değişik Yüzyıllar ve Halklarla İlişkisi Bakımından Doğruluk **(Claude-Adrien Helvétius)**
18. Yüzyıldaki Fransız ve Amerikan Devrimleri **(Aleksander Fursenko)**
Jacques-Louis David'in "Marat'ın Öldürülüşü" Adlı Tablosu Üzerine **(Mihail V. Alpatov)**
Fransız Devrimi: Felsefe ve Bilimler **(Regina Benjowski-Hubert Horstmann)**
Fransız Devrimi: Felsefe, Edebiyat, Sanat ve Bilime Etkileri **(Hans-Christoph Rauh)**
Thales'ten Platon'a - V **(Helmut Seidel)**
Açıklamalı Felsefe Yayınları Kaynakçası **(Hasan S. Keseroğlu)**
Felsefe Sözlüğü **(Afşar Timuçin)**
Filozoflar Ansiklopedisi: **(Alembert)**

ÇIKTI!

YENİ

DÜŞÜN

2 sunu
3 şiirler/**can yücel**
4 **ferit edgü** ile söyleşi/bedirhan toprak
17 yeryüzü ve beraber/**şükran kurdakul**
20 yazarlar ve okurlar/**süreyya berfe**
21 şiir/**cengiz bektaş**
22 abraham polonsky, elia kazan/
terence butler-ayşen anadol
30 sessiz sinemanın sessiz ustası/
refik zerengil
33 şiir/**nihat ziyalan**
34 bir hikâye nasıl anlatılır/
lidice valenzuela-hamdi döker
38 şiir/**metin güven**
39 ''büyük liman içine de
pazar kurulur pazar''/öykü-**nezihe meriç**
44 son imparator'da bir ''konformist''/
reşit ergener
47 şiir/**ahmet ada**
48 sinemaseverlere altın öğütler/**deniz kaya**
52 şiir/**kemal gündüzalp**
53 ''çorba var kaşık yok''/**önder güvenç**
55 cezaevinde bir tiyatro/**hasan öztürk**
58 yıldızlar ve siz/öykü-**mario benedetti**-tülin şenruh
60 sanat haberleri
61 bize gelen kitaplar
63 dergilerde/**h.a.**

Kapak Resmi: Henri Matisse: Polynesien-Deniz/1946 (ayrıntı)

YENİ DÜŞÜN: Aylık Dergi Şubat'89 2000 TL (KDV dahil) **Sahibi:** De Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti. adına Ayhan Kızılöz **Yazı İşleri Müdürü:** Mehmet Karadağ. **Yurt Dışı** 4 DM. Sayı 28-59. **Ofset Hazırlık:** Yayın-Dizgi Merkezi ve SOS **Baskı:** Final Ofset A.Ş. Cağaloğlu-İstanbul. **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş. **Adres:** Nuruosmaniye Caddesi Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Cağaloğlu-İSTANBUL. **Tel:** 511 00 25 **ABONE KOŞULLARI:** Yurt İçi Yıllık 18.000 TL. Yurt Dışı Yıllık 40 DM (Posta ücreti dahildir). **Abone bedeli** posta havalesiyle **Yeni Düşün Dergisi** Nuruosmaniye Cad. Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Cağaloğlu-İSTANBUL adresine ya da **De Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti.** Yapı Kredi Bankası Çemberlitaş Şubesi Hesap No. 2558-5'e gönderilebilir.

MERHABA!

İnceldik... Yeni bir fiyat ayarlaması yapmaktansa forma azaltarak incelmeyi yeğledik. Niçin inceldiğimizi uzun uzadıya anlatmanın gereği yok. Artık bizden iyi biliyorsunuz çünkü. Ama yine de bir noktaya dikkat çekme zorunluluğu var.

SEKA grevi başlar başlamaz piyasada varolan kâğıda yapılan zamlar, kâğıt ithalinin serbest bırakılması, özel sektörün ürettiği kâğıdın fiyatını otomatik olarak artırması vb. piyasa mekanizmasının bilinen işleyişinin anlaşılabilir sonuçlarıdır. Kamuoyunda yükselen hoşnutsuzluk ve işçilerin kararlılığı SEKA grevini sona erdirirken, hemen grev ertesinde SEKA ürünlerine yapılan zamlar da bu çerçevede anlaşılabilir. Ancak bu sonuca gelmek için neden bu kadar beklenildiği, milyarlarca liranın heba edildiği gibi soruları sormadan geçmek de doğru değil.

Bugün gelinen noktada kâğıt artık pahalı bir tüketim nesnesi olmaktan çıkmış, *lüks* bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. 80'li yılların başında bir kitabı birkaç kişi ortak olarak almak zorunda kalırken, bu ortaklık bugün bir kitabın yalnızca bir bölümünü, bir formasını ya da birkaç sayfasını satın alabilecek duruma düşürülmüştür.

Bundan sonraki aşama ise daha da ürkütücüdür: Okuru okuyamaz hale getirmek.

Zaten iktidar sahiplerinin "Devlet Protokolu"na yalnızca arabesk şarkıcılarının ve kimi konformist sanatçıların (devlet memuru konumunda olduklarından tavrını belli edemeyenleri ayrı tutmak gerekiyor) icabetinden duydukları *hoşnutluk,* aslında bu kültür politikasının bir uzantısı olmalı.

□

Tomris Uyar, Nisan ayında yeniden başlamak üzere *Gündökümü*'ne iki sayı ara veriyor.

□

Yazı yazmaya epeyce bir süre ara veren Süreyya Berfe, bu sayımızdan itibaren her ay yazmayı sürdürecek.

Bizlere hoş bir sürpriz yapan Onat Kutlar'ın yazısını da bu sayımızda yayımlayacaktık. Ancak yazı zamanında yetişemedi; ancak Onat Kutlar'ı gelecek sayımızdan itibaren yeniden *Yeni Düşün*'de göreceğinizi şimdiden duyurmakta bir sakınca yok.

□

Gelecek sayımızda buluşmak üzere.

Dostluk ve sevgiyle

CAN YÜCEL

TEBDİL-İ RENKTE HAYIR VARDIR

Güneşten çarkı felekler açmış
Yamacın yüzünde
Ve ağaçlar bakıyor denize merakla
Ne zaman ağaracak mavi
Ne zaman kar yağacak diye...
Onlar da bıkmışlar aynı yerde oturmaktan
Yeşil ve selvi

BİYOGRAFİ

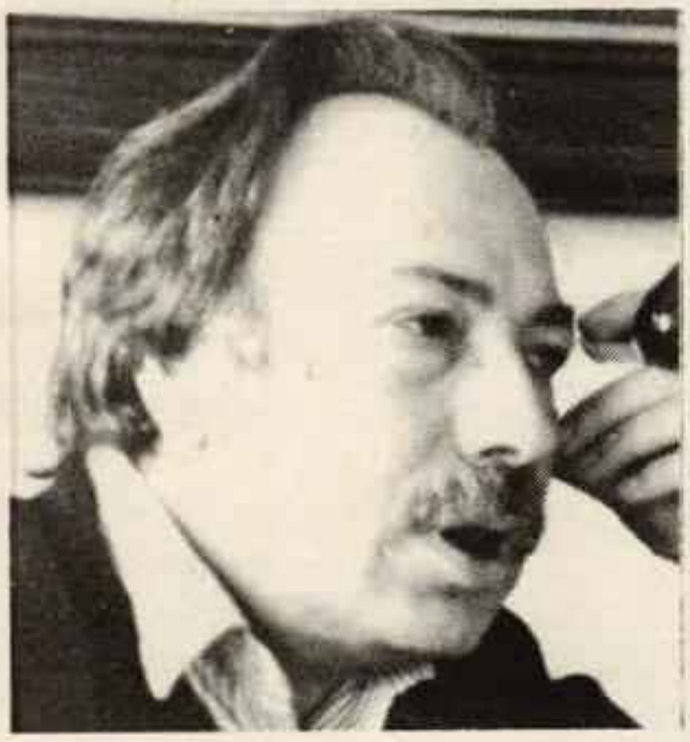
Çekiç sesleri geliyor herbiyanımdan
Ya ev kurdum ben, ya ev yıktım
Fabrikalara girip girip çıktım
Çekiç gibi...
Felâket odur ki
-Hiç-iç-iç-
Orağımı bulamadım ömrümde

BUNAYDIN

Bir limon kalmış güneşten
Bi de daluçlarıda buhur
Bulutlar ki kar
Bulutlar yağıyor
Dizdüşümlerime...

Bir tahtaboştasın loş
Sarmanlar gelip gidiyor
Silüsler beyazdan da yılan
Sen bu tipiden çıkmıyacan...

Bir limon kalsa da güneşten
Bi de ölümcül umut
Sen bu umuttan iflâh
olmaya
can...



FERİT EDGÜ İLE SÖYLEŞİ

YAŞAM BİR KEZ İNSANIN İÇİNE GİRMEYEGÖRSÜN ONDAN SONRA... ONDAN SONRA... ONDAN SONRA...

Bedirhan Toprak

Belki abarttığım düşünülebilir ama ben size "bir resmin yazıyla da anlatılabileceğini gösteren ustalığınızdan" başladım; siz nereden başladınız kendinize? Ne zaman nerede doğmadınız? Ne zaman başlamadınız yazmaya? Nasıl (daha) hiç sevmediniz?

Bir resmin yazıyla da anlatılabileceğine gerçekten pek inanmıyorum. Üstelik bu yalnız kendim için değil, çok büyük ustalar için de söz konusu. Ama dönüp kendi resmime baktığımda -ki çocukluk günlerimden çok az fotoğraf vardır, var olmayan bir fotoğrafı görüyorum, o da **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı**'daki Çakır'ın yanında, çekilmemiş bir fotoğraf... Orda, zatürreden hastayım, dört ya da beş yaşlarında olmalıyım. Çakır'ın bana lapa yedirdiğini görüyorum o fotoğrafta. İstanbul'un 1930'lu yıllarının sonu, daha doğru bir Türkçeyle, 1930'ların sonu ve 40'ların başlangıcı. Ki bu aynı zamanda bizim çocukluğumuza damgasını vurmuş olan İkinci Dünya Savaşı yılları. Yoksulluk yıllarıdır o yıllar... Orta halli bir ailenin çocuğu da bütün o yoksullukları yaşamıştır o günün Türkiyesi'nde. Kuşağımın o yoksullukları unutmasının olanağı yoktur. Daha açık bir deyişle o yılların acıları, sefaleti, onları biz kendi yaşamımızda yaşamamış da olsak, o sefaleti yaşayanlara tanıklık ettiğimiz için (hiç değilse kendi adıma söyleyeyim) etimde, kanımda, beynimde, o sefaleti hâlâ duyarım. Öyle bir dünyada, varsıl olmayan, her anlamda varsıl olmayan bir dünyada açtım gözlerimi.

Kuşkusuz, yazmaya çok erken yıllarda başlamamın nedenlerinden biri de bu olsa gerekir. Çünkü o dünyadan, bir çocuk kaçmak ister... Oysa benim, o günün İstanbulu'nda, içinde bulunduğum toplumsal çevrede, aile çevremde, kaçabileceğim hiçbir delik yoktu. Ve yanılmıyorsam on üç on dört yaşlarımda ve ilkin herkes gibi şiirle başladım. İlk şiirim 1951 ya da 52'de yayınlandığına göre, demek ki 36, 37 yıldır yazıyorum.

Sevmeye gelince... İlkin, sevmeyi en geniş anlamında kullanıyorum, içine aşkı da katarak... İlkin o çocukluğumun içinde geçtiği ortamın insanlarını sevdim. Bunlar, balıkçılar, arabacılar, bakkallar, çerçiler, kayıkçılar... denizin, bir İstanbullu olarak yaşamımda çok özel bir yeri oldu hep, bunun için balıkçılardan, kayıkçılardan bahsediyorum. O insanlardan dostlarımın olması doğal, ama bu, dostluk sözcüğünün ifade edemeyeceği bir ilişkiler zinciridir diyebilirim. Aşkı da içine kattığımıza göre... hiç sevmedim diyemem, çok sevdim de diyemem... Ama sevdim ve sevildim. Hem dostlarım tarafından hem ...kadınlar tarafından.

Bu kadar çabuk geçmeyelim isterseniz, biraz daha duralım.

Evet... Bir, acının yoğurduğu insanlar vardır ve acıyla yazan, o acıdan kaçmak için yazan ya da acıdan kaçmadan yazan yazarlar vardır. Yani acıyı yazına çeviren yazarlar vardır. Bunların, her zaman söylediğim gibi en başarılısı, en büyüğü de Kafka'dır. Ben Kafka'nın mektuplarının... ki külliyatı içinde çok önemli bir yer tutar ve bildiğiniz gibi de bunların çoğu Milena ve Felice'ye yazılmış aşk mektuplarıdır... Kafka'nın bu aşkları sadece "yazmak" için kendi kendine icat ettiğine inanırım. Devamlı, her gün, ibadet edercesine, her akşam yazan bu adamın sürekli olarak bir roman, bir öykü kurması düşünülemezdi, fakat yazmadan da edemeyeceği için kendi kendine bu aşkları icat etmiş, inandırmış ve denebilir ki kendi içinde bir tür oluşturmuştur. Çünkü o mektupları okuduğumuzda bunların sıradan birer aşk mektupları olmadıklarını görürüz. Kafka, kendi kendini dışa vurmak için, kendi kendisiyle hesaplaşmak için, zannediyorum bu mektupları bir yol olarak ortaya çıkartmıştır, bilinçli ya da bilinçsiz. Bilinçli olduğuna dair elimizde pek kanıt yok. Ama olmadığına dair de kanıt yok.

Benim yazarlığım da, bir kendi kendine hesaplaşmanın ötesinde bu acılara karşı verilen bir cevap olarak ortaya çıktı. Kalemi elime ilk aldığım günü hatırlıyorum: Odanın bir köşesinde babam sarılıktan yatıyordu, öbür köşesinde de ben, gene sarılıktan yatıyorum. Ve babam, yaşlı olması ve sağlığını da gençliğinde bir hayli hoyratça kullanmış olması dolayısıyla hepimiz biliyorduk ki, bu hastalığı yenemeyecek. Ancak on dört yaşında olan benim yenmem, söz konusuydu. Ben bir yandan sarılıktan yatarken (çok halsizlik veren bir hastalıktır) öte yandan da babamın çok yakında öleceğini biliyor ve görüyordum. Ve ilk kez, yanılmıyorsam babamın ölümünden bir on beş yirmi gün önce, yatakta otururken şiirler yazmaya başladım. İlk kez şiir yazan bir genç, şiirin çok kolay yazılacağını zanneder, dolayısıyla ben de bir haftada zannediyorum yetmiş seksen tane şiir yazdım. Ve çok şükür ki sonradan yitirdim onları...

Benim ikinci doğumum Hakkari'de oldu. Milattan önce, milattan sonra denildiği gibi, işi pek fazla abartmadan benim için de bir Hakkari öncesi ve sonrası vardır... Paris'ten geliyordum ve itiraf edeyim ki bu "yedeksubay askerlik" meselesi olmasaydı kolay kolay da gelmezdim. Bu bana bir olanak gibi göründü, askerliğimi öğretmen olarak yapabileceğimi düşündüm ve 1963'te Türkiye'ye döndüm, mayıs başlarında. Ve üç ay sonra da Hakkari'ye gönderildim. Gitmeden önce, Türkiye'nin her yerine gidebileceğimi düşünmüş ama Hakkari'yi düşünmemiştim; Hakkari, aklıma en son gelen, daha doğrusu gelmeyen bir yerdi ve üstelik de buraya bir şans eseri değil, özel olarak gönderildiğimi biliyordum, öğrenmiştim. Yani bir tür sürgün.

Hazırlıklı değildim. Bu kadarına hazırlıklı değildim. Ve ilk yaptığım iş, henüz cebimde geçerli pasaportum vardı, Air France'a gidip Paris'e bir bilet almak oldu; iki gün sonra gidecek ve artık bir daha da dönmeyecektim. Fakat o kırk sekiz saat içinde bir daha buraya dönmemek ile Hakkari'ye gitmek arasında bir karar vermek durumunda kaldım ve bildiğiniz gibi ikinciyi seçtim. Ve bunu seçerken de ne kadar iyi etmiş olduğumu sonradan öğrendim, gördüm, yaşadım.

Çünkü Hakkari'de beni bekleyen gerçek, daha doğrusu gerçekler diyelim, gönderileceğim herhangi bir İç Anadolu, Güney Anadolu veya Ege'deki gerçeklerden çok farklıydı. Kaldı ki Anadolu'da daha evvel birçok gezi yapmıştım ama yolum Hakkari'ye kadar düşmemişti hiç. Ve orda, bir Hakkari gerçeği demeyeyim, çünkü böyle bir gerçek var mı yok mu pek bilemiyorum, ama insan gerçeğinin bir başka boyutunu gördüm. El değmemiş, uygarlığın girmediği bir ülke, kent ...bir kent demek bile doğru değil... Tabii Hakkari'ye tayin edilmem yetmedi bir de Hakkari'den Pirkanis Köyü'ne gönderildim. Pirkanis, o yörenin en yüksek köyüydü. O zamanlar yolu yoktu, şimdi varmış. Tabii söylemek bile fazla elektriği de yoktu, hiçbir şey yoktu. Yalnız işte, garip bir rastlantı... bir okul vardı. Niçin olduğunu bilmediğim bir okul yapılmıştı ve o okulun ilk öğretmeni bendim. Okul vardı ama sonradan **O**'da yazdığım gibi, sıra yoktu, yazı tahtası yoktu, soba yoktu... Ama öğrenciler... öğrenci diyebilir miyiz?.. Çocuklar vardı. Biz hep birlikte sıraları yaptık, tahtayı boyadık... Ve ben kendimi hiçbir zaman bir öğretmen olarak duymadım orda. Gene yazdığım gibi bir yerlerde, hem onlara bir şeyler öğretmeye çalıştım hem de onlardan bir şeyler öğrendim, ama sonunda, zannediyorum ki ben onlardan daha çok şey öğrenerek döndüm. Çünkü benim onlara öğretecek çok bir şeyim yoktu.

Demek oluyor ki otuz üç yaşımda bir de Hakkari'de doğdum. Özellikle bu Hakkari yaşam deneyinden sonradır sanırım, yazdıklarımda köklü bir değişiklik oldu. Belki ana çizgisinden, yazının ana çizgisinden kalkan bir değişiklik göstermemiştir, ancak orda, bireyi merkez alan yazımın (özellikle öykülerimin) yerini, bireyselliğini yitirmeyen, yitirmemeye çalışan bir yazarın diğer insanlarla buluşması ve toplumla bireyin bir bütün oluşturduğunu yaşadım diyebili-

rim; gerçekleştirdim dememek için...

Evet, insanlar bir kez doğar ve bir kez ölür diyorlar ama ben aynı kanıda değilim. Birçok kez doğup birçok kez de ölebilirler.

Böyle bir söyleşiyi tasarlayıştan, sorular hazırlamaya girişmekten, dahası sizinle karşılaşmak gibi bir düşüncenin yanımda yöremde dolaşmaya başlamasından bu yana geçen sürede, bir türlü kurtulamadım yazılarınızdan... Sanki sizinle "çok sıradan" bir sohbet sırasında dile gelecek bütün cümleleri de, sanatın "çok önemli" sorunlarına yönelik konularla uğraşmanın getireceği yaklaşımları da "aslında" söylemişsiniz gibi hissediyorum ve epeyce sıkıcı bir gereksizlik duygusuyla boğuşuyorum şimdi... Ve gene (hep), yazılarınıza çekiliyorum: "Yazmak yaşamaktı. Yaşamın anlamını aramaktı. O kadar." Bu "O kadar"ı, "Ne kadar?" diyerek zorlayalım isterseniz biraz?

Benim çok yazmamdan mı kaynaklanıyor bu gereksizlik duygusu?

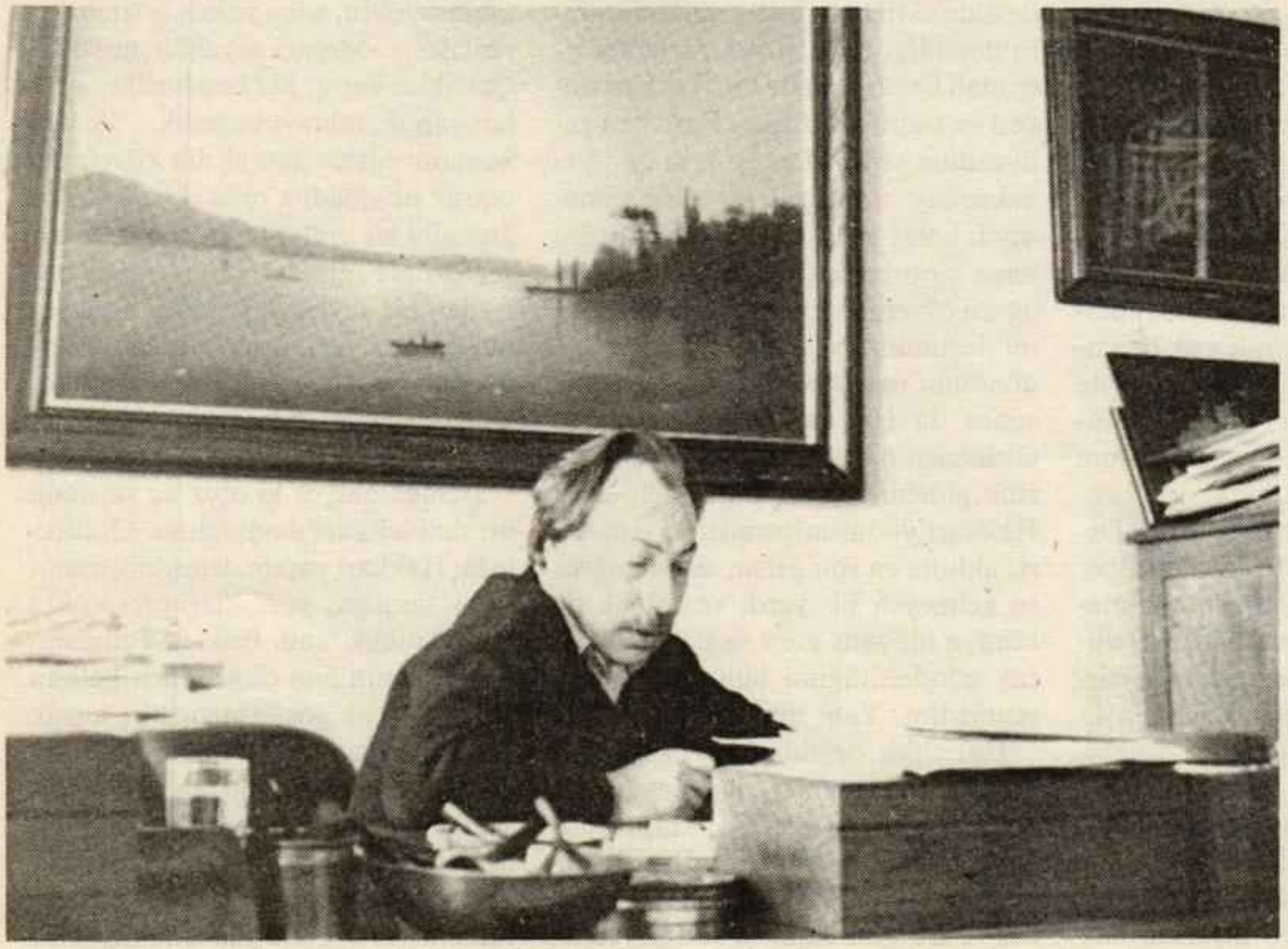
Hayır, hayır... sanki sizi çok iyi "anlamışım" da bir "çeşitleme" nin ötesine geçemeyecekmişiz gibi...

Ama gene de sanıyorum ki birçok konuda bir hayli yazmışım ben... Evet, yazmak gerçekten yaşamaktı. Yaşamın anlamını aramaktı. O kadar, evet. Ama yalnız Kafka için değil, yaşamı sorgulayan (ki yazını sorgulamak da yaşamı sorgulamaktan başka bir şey değildir) bütün yazarlar için söz konusu bu. Bu da bir ayrıcalık değildir tabii, yaşamı sorgulaması o yazara bir tür ayrıcalık vermez; bu sadece bir özelliğidir onların, olumlu ya da olumsuz, okuyucunun değerlendirmesine bakar. Ama bir roman, bir öykü, bir şiir... eğer yaşamın anlamını aramıyorsa neyi arıyor?.. Denebilir ki, sanatın kendi sorunları vardır ve kendi sorunlarıyla boğuşuyordur; formalizm dedikleri galiba bu. Bu tür sanatçılar bugüne kadar benim ilgimi çeken sanatçılar olmadı pek. Bu nedenledir ki yazmak ile yaşamayı birbirinden ayırmayan Kafkalar, Michauxlar... eğer yabancılardan örnek vermek gerekirse. Türkiye'ye gelince, Nâzım Hikmetler, Sait Faikler, Oktay Rifatlar... ilgimi çekiyor benim.

"Ne kadar?" diyorsunuz... Sonuna kadar!

Ben işte o "sonuna kadar"ı sürmek istiyorum biraz...

"Sonuna kadar"... Örneğin... Örneğin dediğimde genellikle resimden örnek veririm ben; bu, resimle çok iç içe olmamdan çok, resim görsel bir olay olduğu için, örneğin daha kolay anlaşılacağını zannediyorum. Örneğin geçenlerde, iki üç ay evvel Paris'te Cezanne'ın bir sergisini gördüm. Bu resimlere baktığımda (çok usta işi resimlerdi; çeşitli etkiler taşıyorlardı ama hemen hepsi birinci sınıf resimlerdi) resim sanatını henüz sorgulayan resimler olmadıklarını gördüm. Ve Cezanne'ın daha sonraki resimlerini düşündüğümde, gözümün önüne getirdiğimde, bunlarla karşılaştırdığımda, birçoğu plastik ögeler açısından gençlik resimleri kadar başarılı değillerdi; ancak orda, artık resim sanatını, resim sanatıyla birlikte doğayı, dünyayı ve resim sanatını oluşturan ögelerden biri olan ışığı (ki renk de ışıktır) sorgulayan bir Cezanne ile karşılaşıyoruz. Cezanne o andan itibaren ilgimi çekiyor benim. Resim sanatını sorguladığı ve ona yeni açılımlar kazandırdığı, dolayısıyla kendisinden sonra gelecek yolları açtığı için değil yalnız, bir yerde durup kendisinden önce yapılmış resim diliyle konuşmanın anlamsızlığını gördüğü için çekiyor benim ilgimi; çünkü daha önce konuşulmuş o dille... Cezanne, gençlik resimlerinde olduğu gibi o dille konuşmaya devam etseydi, bugün Türkiye'deki, dünyanın birçok ülkesindeki, yazılsa da olur yazılmasa da olur romanlar gibi resimler yapmış olacaktı.

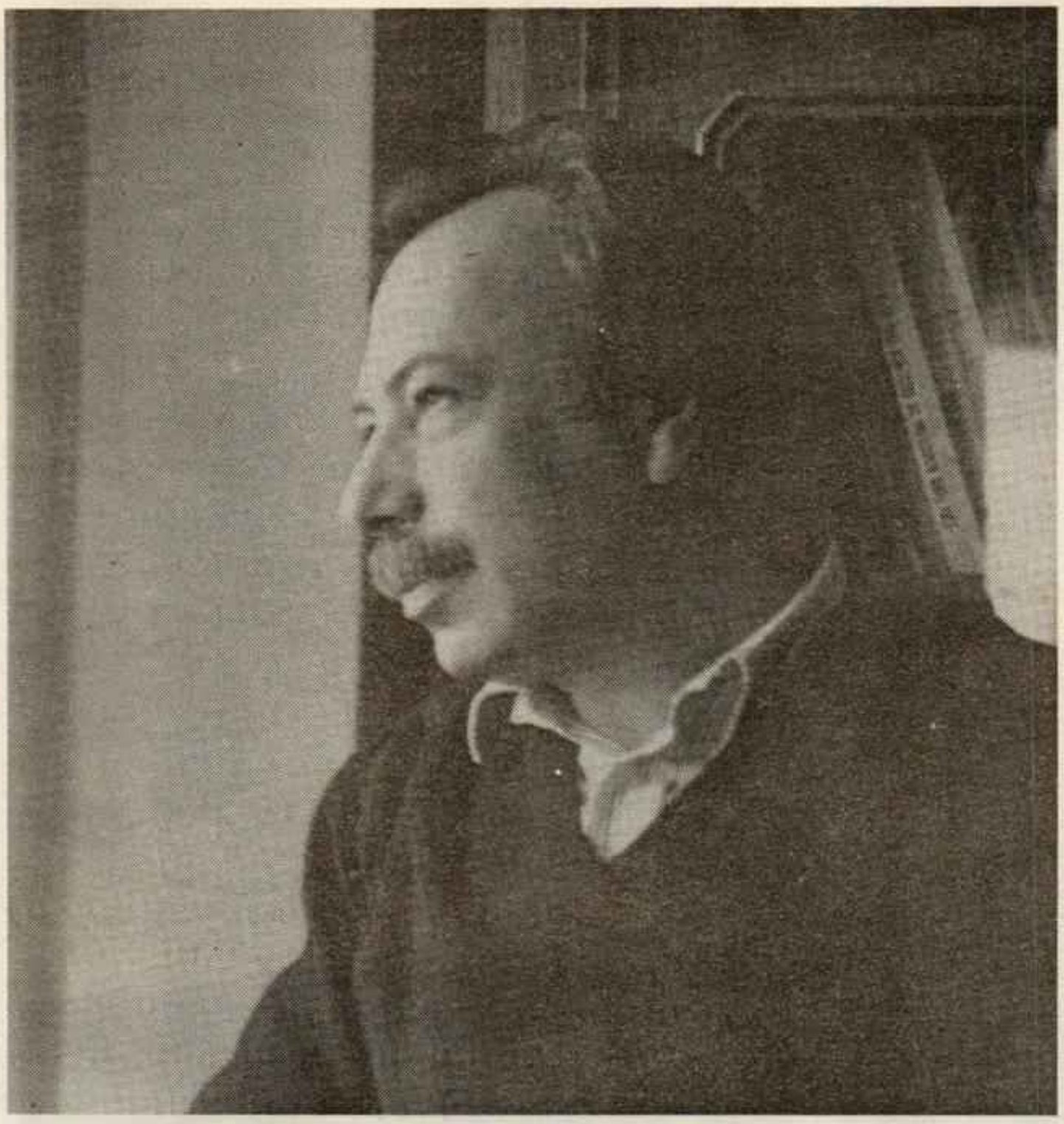


Ama Cezanne, ışığın sorununu, resmin içindeki temel sorunlardan biri olarak alıp da doğaya yeni bir gözle baktığı zaman, bu bizim, doğaya Cezanne gibi bakmamızın olanağını değil yalnız, aynı zamanda ele

aldığı konuya **yeni bir bakış açısından** bakabilmemizin olanağını da veriyor. Dolayısıyla bize verdiği, sadece resimsel bir öge olarak kalmayıp fikir düzeyine sıçrıyor. Ve ancak böyledir ki, bilimde olduğu gibi sanatta da aşamalar söz konusu olabiliyor. Aşamalar derken, sanatta bir gelişmeden söz etmiyorum, çünkü inanmıyorum böyle bir gelişmeye. Yani bugün bana, kimse Afrika'daki bir yontunun, Giacometti'nin bir yontusundan (ikisini de çok sevdiğim için bu iki örneği veriyorum) daha az önemli olduğunu söyleyemez. Bilimde muhakkak ki vardır gelişme; yeni bir teori oluşturulduğunda, eski teorinin sadece bilim tarihi içinde bir yeri vardır ve artık geçerliliği söz konusu bile değildir. Değildir diyorum ama gene de şunu soruyorum: Bugün Leonardo gibi bir resim yapılmıyor. Yapanlar çıktığında da bu resim bize sadece Leonardo'nun resmini düşündürüyor, başka bir şeyi değil. Yani günümün dünyasını, insanını... Günümün insanı derken, onu resmin içinde anlamıyorum, günümün insanının resmi nasıl algılayabileceğini düşünerek söylüyorum: Evet, günümün insanını düşündürmez artık Leonardo benzeri bir resim ya da Goya benzeri... Ama diyeceksiniz ki çok sık yapılıyor, hatta daha da çok bunlar yapılıyor... Evet, belki şiirde, özellikle şiirde yapılan budur Türkiye'de. Son yıllarda yapılanların büyük bir çoğunluğu budur. Bu da sanatçı ne kadar usta olursa olsun, onun kendi yeteneğine kurban olması demektir.

Yeniden sorunuza dönüyorum: Nereye kadar ya da ne kadar diye ve gene sonuna kadar diyorum. Sonuna kadar ama hepimizin varabileceği son birbirinden çok farklı; çünkü yetenek, algılayış, sorunsal... hepimiz için çok değişik düzeylerde. Bu bakımdan, benim için "sonuna kadar", bir başkası için belki de bir başlangıç noktasıdır. Ve umarım ki öyledir... Geçelim mi?

Evet, geçelim... "Aynada bakmazlar kendilerine"... Bütün söyleşiyi bu sözlerin yer aldığı "Yorgunsak Dinlenelim" başlıklı yazınızdan oluşturmak mümkün gibi görünüyor bana... "Sözcüklerde bakarlar" diyorsunuz; ona (onlara) içindeki ve dışındaki sözcüklerin aynasından bakalım mı? O karanlık ayna'dan?..



Aynanın karanlığı nereden geliyor, ardındaki sırdan mı, yoksa aynadaki ışık yokluğundan mı?

Evet, ışığın olmadığı yerin aynasından söz ediyorum.

Işığın olmadığı yer... Işığın olmadığı bir aynadaki suret, aynaya bakanın göremeyeceği bir surettir. Dolayısıyla artık orda ayna var mıdır yok mudur, kendisi bilmiyor demektir.

Hem vardır hem yoktur ya da yoktur da vardır...

Vardır ama orada kendi suretini göremediği için de yoktur. Fakat burada söz konusu sözcüklerin yarattığı bir ayna ise, ne kadar karanlık olursa olsun orda bir suret vardır. Şimdi anlaştık sanıyorum?

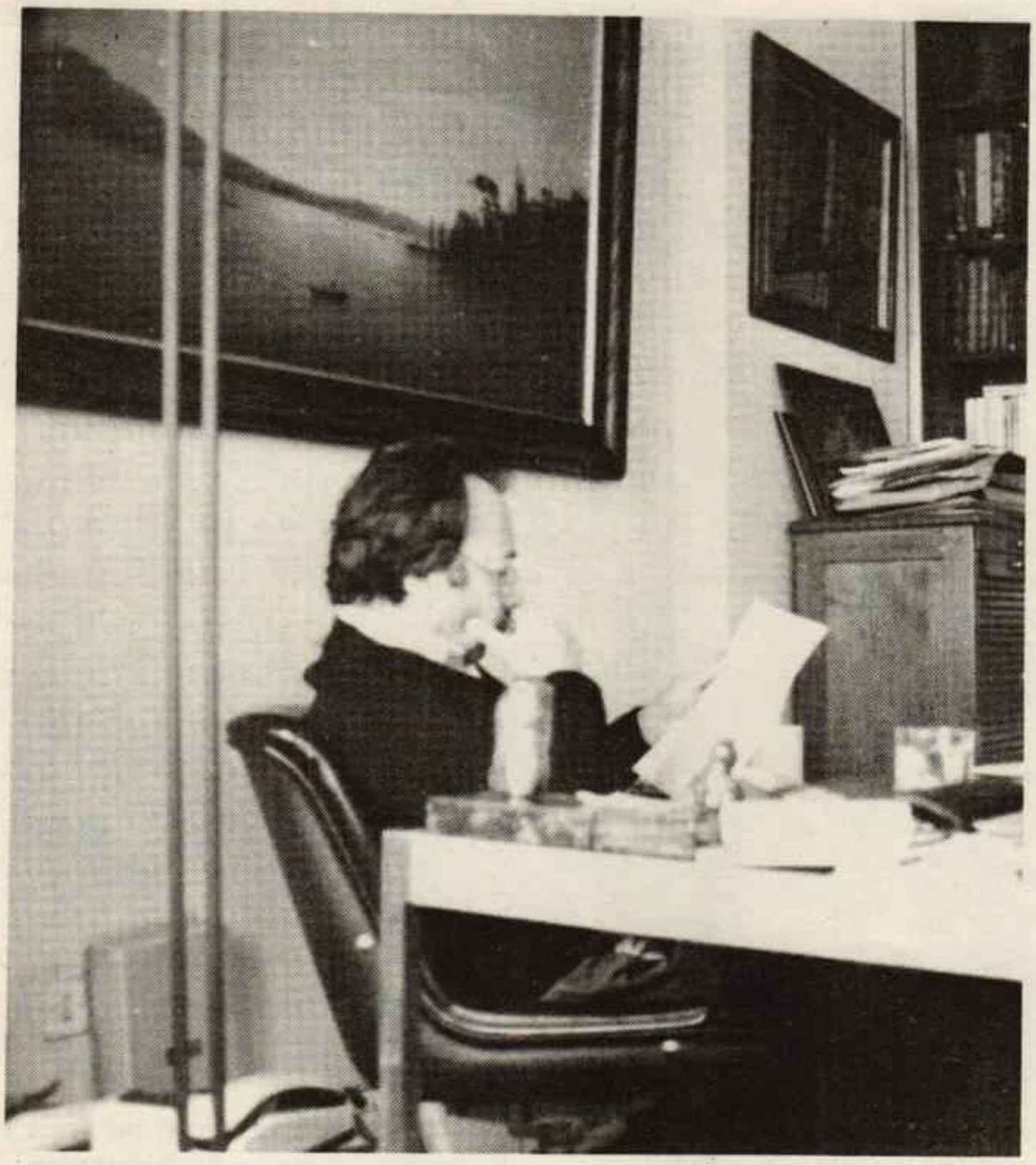
Evet anlaştık.

Evet, sözcüklerin çizdiği bir suret vardır... Aynanın, sureti yansıtan ögesi her iki anlamda da **sır** olduğuna göre sözcüklerin de bir sırrı vardır. Ama buradaki sır, metafizik bir sır değildir. Sözcüklerin kendi aralarındaki ilişkilerden doğan ve yaratıcının onlara yüklediği anlamdan kaynaklanan bir sırdır bu...

Böylece, aynadan ve aynanın sırrından bahsederek biraz Borges'in dünyasına tecavüz eder gibi duyuyorum kendimi...

Benim derdim aynalardan çok sözcüklerle oldu. Kuşkusuz Borges için de öyleydi ama onda hiç değilse simgesel bir değeri vardır aynaların. Sözcüklere gelince, onları daha çok bir sırrı açıklamak için kullanmaya çalıştım... Gene böylece Borgesvari bir söylemin içine giriyorum ki bundan da hiç hoşlanmıyorum...

Peki bu kadarla bırakalım. "Bildiğim bir tek şey var: Yazı makinesine geçirdiğim, el değmemiş ak kâğıdın üzerine düşen her harf, bu harflerin oluşturduğu her sözcük, bu sözcüklerin oluşturduğu her cümle, bir



suçluluğa dönüşüyordu. Böylesi bir duygu altında yazmanın, kuşkusuz bir anlamı yoktur" diyorsunuz "Susmuyordu. Ağlıyordu" başlıklı yazınızda. Ya da aslında anlamsız olan *bir* anlamı vardır, belki... ya da "Kendinden, kendi küçük yaşamından, saplantılarından yola çıkıp varmayı düşünmediği yere bir dünya olarak varan" ve sonuç olarak "elde var sıfır" diyen, dedirten *bir anlam*... İster misiniz biraz daha zorlayalım...

Biliyorsunuz, **Yazmak Eylemi** diye bir kitap yayınladım ve yanılmıyorsam bu iki sözcüğü yan yana ilk kez ben kullandım. O kitabı çevirip arka kapağına baktığınızda iki sözcüğün yer değiştirdiğini görürsünüz: "Eylemi Yazmak"... Böylece, yazmak eylemiyle eylemi yazmanın birbirinden farklı şeyler olmadığını belirtmek istedim, en kısa yoldan. Gerçekten de yazmayı her zaman bir eylem olarak gördüm ben ve her yazarın da böyle gördüğünü zannediyorum. Bunu toplumsal bir eylem olarak görenler de vardır; ben de toplumsal bir eylem olarak görenlerdenim. Bir farkla, yazmak eyleminin toplumsallığı ... yazmak eyleminin kendisinin toplumsal bir eylem olması. Ben, yazmanın toplumda dolaysız bir değişim sağlayabileceğine inanmıyorum. Özellikle Türkiye gibi bir ülkede hiç inanmıyorum. Okumaya çok açık, okumanın da bir eylem olduğu, olabileceği ülkelerde, milyonlarca kişinin kitap okuduğu ülkelerde, bir yazarın toplum üzerindeki değiştirici etkisinin dolaysızlığından söz edilebilir. Bu ülkelerden ilk akla geleni de dünkü ve bugünkü Rusya'dır... Tolstoyların, Dostoyevskilerin, Çehovların, Gorkilerin Rusyası... Bunlar, bu büyük yazarlar ve devrimden sonra gelen büyük şairler, örneğin Mayakovski, bu çok okuyan halkla doğrudan doğruya ilişki kurabilmişler ve hiç kuşkusuz onları etkileyebilmişlerdir. Türkiye'de böyle bir durumun edebiyat söz konusu olduğunda düşünülebileceğini pek tahmin etmiyorum ben.

Tabii yazmak eylemini doğrudan doğruya yazına indirgemediğimizde, gazete yazarlığını, politika yazarlığını da işe kattığımızda bu sözlerim geçerliğini yitirebilir, ama ben yazınsal anlamda yazmak eyleminden söz ediyorum. Ve onun da bir daha yineliyorum, toplum üzerinde doğrudan doğruya, birincil derecede bir etkisi yoktur diyorum.

Ama bütün bunlar, yazmanın bir anlamı olmadığı demeye gelmiyor tabii... Yazmanın bir anlamı vardır, hem de toplumsal bir anlamı vardır. Çünkü yazarken de gene kendiniz gibi, insanlara seslenirsiniz. Gene Henri Michaux'ya dönüyorum, onun bir lafı vardır: Eğer sizi bir kişi okuyorsa henüz şair ya da yazar değilsiniz, iki kişi okuyorsa henüz şair ya da yazar değilsiniz, ama üç kişi okuyorsa yazmaya devam edebilirsiniz çünkü şair ve yazarsınız artık... Kuşkusuz sayılarla ölçülemez ama, gene de şöyle veya böyle üç beş kişiye olsun, seslenebildiğini düşünür yazar. Ve gönül ister ki, en yalnızlıkta yazan bir yazar için bile böyledir, yalnızlığını, acılarını, düşüncelerini, inançlarını, görüşlerini, renklerini, kısacası kendi dünyasını başka insanların dünyasına katsın ve onlarla bu dünyayı paylaşsın... Çünkü onun dünyasını oluşturan renkler, acılar, düşünceler, sezgiler ve sevgiler de o insanların dünyasından gelmektedir. İşte benim de yazıya, yazmak eylemine verdiğim anlam, bu tür bir anlamdır. Sonunda, "elde var sıfır"dan biraz daha öteye gidip "elde var bir" demeyi istiyorum...

Çok güzel... Okur için bir öğüdünüz var: "Siz siz olun, hiçbir sanat yapıtıyla, hiçbir roman kişisiyle, hiçbir şiirle özdeşleşmeyin. Yoksa, Hindistan'a doğru yola çıkar ve... Hindistan'a varırsınız." Hindistan'a doğru yola çıkıp gene Hindistan'a varan yazarlardan konuşalım mı biraz da... Belki buradan coğrafyamızı konu edinerek, Hindistan'a bile hazırlanamayan yazarlarımıza geliriz...

Bu özdeşleşme sorunu çok yanıltıcı bir konu olduğu için birçok kez değindim: Birçok okur "bu eserde tam kendimi buldum, sanki beni anlatıyor" ya da "ben de yazsaydım, iş-

te böyle yazardım" türünde yaklaşımlarda bulunuyor özellikle roman ve öykü okumalarının ardından. Şiirde pek az karşılaşılıyor böyle bir durumla, çünkü onun öyküsü yok. Bunu ben şöyle yorumluyorum, okur sanki kendisini tanımıyor ya da kendisine yeni bir yaşam yakıştırmak gereksinimiyle okuyor. Oysa kitabı eline ilk alan kişi, ilk okur, zannediyorum daha çok yeni bir dünyayı bulmak, o dünyayı keşfetmek için okur. Bu okuma biraz ilerlediğinde ve içinde bulunan bir çocuk söz konusu olduğunda (az önce kendimden örnek verdim), içinde, dayanamadığı o gerçeğin dışına çıkmak, o gerçekten kaçmak için okur. Bu yüzden Jules Verne'i çok okur çocuklar. Tabii yalnız çocuklar değil, halk da, özellikle yazılı edebiyatın gelişmediği toplumlarda, masalı çok sever. Çünkü o masallar, bizi içinde bulunduğumuz dünyanın dışına çıkarır, bir düş alemine götürür; hem zaman olarak artık bu zamanda değilizdir hem de toplumsal olarak o ortamdan uzaktayızdır. Saraylar vardır, deryalar vardır, Sinbad vardır... Bağdat'a gideriz, sultanlar ve prenslerle... Ama hiç kimse bir masalı dinlerken kendisini bir prense ya da prensese hatta Keloğlan'a benzetmez ve onlarla özdeşleşmez. Peki sözlü edebiyattan yazılı edebiyata yöneldiğimizde, yani masal dinlemekten roman okumaya geçtiğimizde, üstelik de o roman Türk romanı olmadığında (diyelim bir Rus romanı), o romanı okuyup kendisiyle roman kahramanlarını nasıl özdeşleştiriyor insanlar ve buna inanıyor? Bunu benim anlamam mümkün değil. Bir edebiyat okuru için, aynı zamanda bir yazar için tabii, bundan daha tehlikeli bir şey göremiyorum.

Ben o kitabı okurken kendimi daha iyi tanıma olanaklarına sahip olabilirim, çünkü edebiyatın işlevlerinden bir tanesidir bu. Yazarın kendini ararken bir insan olarak dile getirdiği bilinçli ya da bilinçsiz (evet, bilinçsiz de olabilir) bazı gerçekleri okuyarak, demek ki bu böyleymiş der ve kendimde dile getiremediğim, sözcüklere aktaramadığım bazı duygu ve düşünceleri, dilerseniz saplantıları, orda bulabilirim. Ama bu demek değildir ki **Dava**'daki "K" ile Ferit Edgü'nün "F"si özdeşleşir. O çok kaka bir şey...

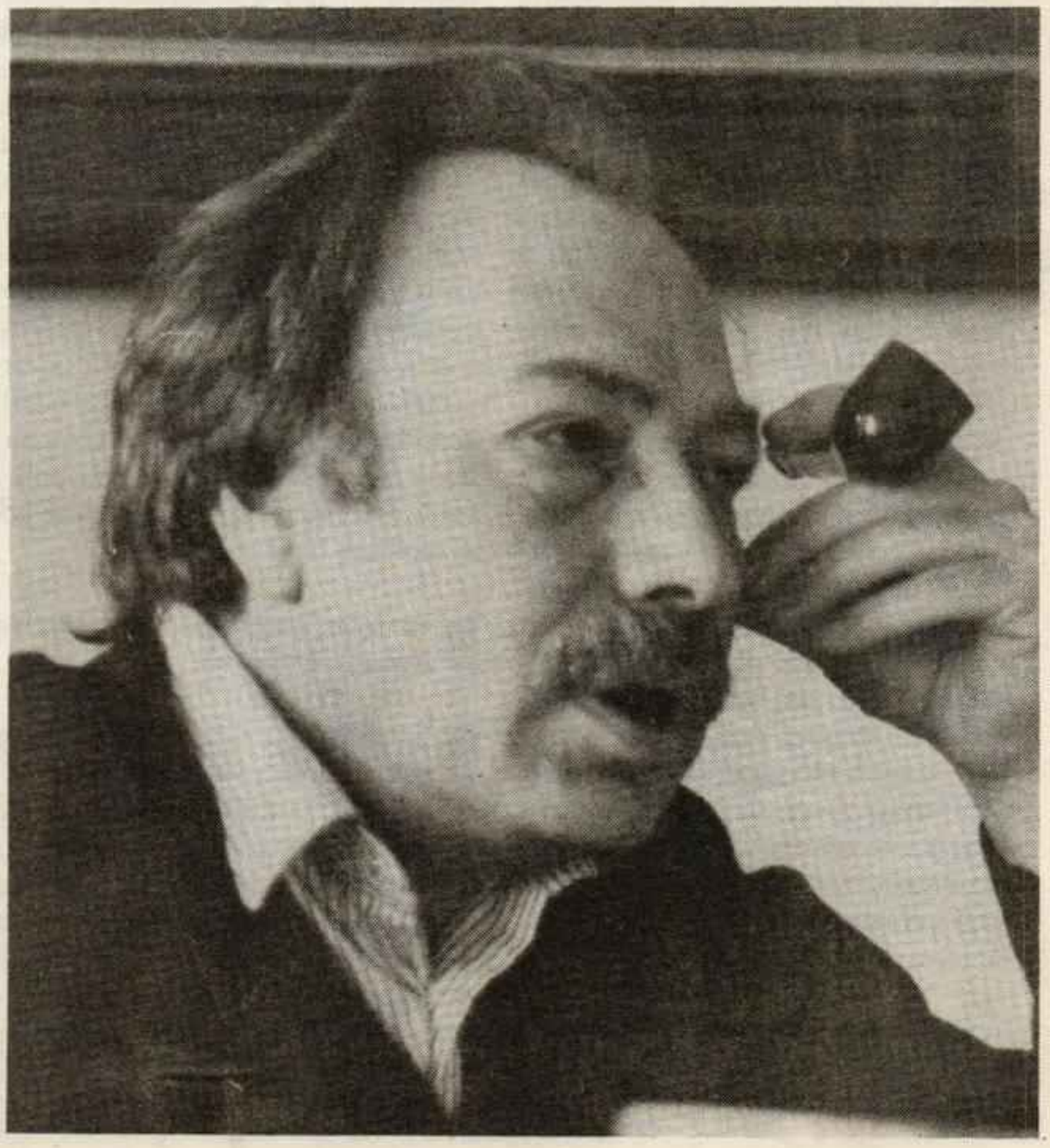
Gelelim Hindistan'a doğru yola çıkıp Hindistan'a varmaya ya da sorunuzdaki biçimiyle Hindistan'a bile varamamaya... Evet yazarların büyük bir çoğunluğu yola çıkıyorlar ama nereye doğru yelken açtıklarının farkında bile değiller. Dolayısıyla... sığ gerçekçiler bir yana, son yıllarda sayıları gittikçe artan fantastik yazarlardan söz ediyorum, öylesine bir yelken açıyorlar ki, yolları boyunca rüzgâr hangi yönden eserse yelken oraya götürüyor onları. Eğer ellerinde bir harita yoksa ve varmak istedikleri bir Hindistan yoksa, oradan oraya yalpalayıp, allah ne verdiyse, bugün yağmur öbürgün rüzgâr, daha öbürgün lodos, "ne çıkarsa bahtına" (eskiler böyle derlerdi), ardı ardına bunları sıralayıp adına da fantastik öykü diyorlar. Bu bakımdan, yazarlarımızın bu anlamda bir coğrafya ilmine ilgi göstermelerinin çok yararlı ve yerinde olacağına inanıyorum.

Ben uzun bir süre haritacılıkla meşgul oldum, pusula kullandım; çok iyi okurum deniz haritalarını... Evet, taşlar bu kadar.

"O daha yaşamın içine girmeden, yaşam onun içine girdi" cümlesini sürdürelim mi "Sonra?" diyerek?..

Bu söz, az önce sözünü ettiğimiz yazarlar için tabii ki söz konusu değil. Çünkü onlar, yani haritaları olmadan, Hindistan'ı bilmeden yola çıkanlar... Gerçi onlar da yaşamın içindedirler ancak yaşamın, içinde oldukları yaşamın farkında değildirler. Dolayısıyla o tür yazarlarda yaşamın onların içine girmesi biraz zor olur.

Yaşam bir kez insanın içine girmeye görsün... Ondan sonra, ondan sonra, ondan sonra... ondan pek kurtulamaz insan. Çünkü o yaşam, biraz paradoks gibi olacak söyleyeceğim ama, başka insanların yaşamının o insanın içine girmesi demektir. Çünkü hepimizin karınca kaderince bir yaşamımız, bir küçük yaşamımız var, ama bizim içimize girecek, bizi zenginleştirecek olan yaşam, başka



insanların yaşamıdır. Ve bunu, kimi zaman yazarken duyumsar insan, kimi zaman bir fotoğrafa, bir resme, bir insana bakarken duyumsar; kimi zaman bir mektubu yazarken duyumsar... Ama o an, sanırım ne türde bir yaratıcı olursa olsun, ister müzikçi, ister ressam, ister yazar, ister ozan, onun sanatçı yaşamının çok önemli bir anıdır.

Böyle anları çok yaşadığımı söyleyemem, ancak yaşadığımda şunları gördüm: Yakın bir geçmişten örnek vereyim: Çakır'ın öyküsünü yazarken kendi öykümü yarattığımı biliyordum örneğin... Hakkari ile ilgili yazdıklarımda, diyelim Halit'in öyküsünü yazarken, onun aynı zamanda kendi öyküm olduğunu biliyordum. Ve hiçbir zaman Çakır'dan kurtulamayacağımı biliyordum, Halit'ten kurtulamayacağımı biliyordum ve kurtulamadım... Kurtulamadığım için de, kimi zaman onların adını anmadan yazdığımda, o insanları da yazdığımı düşünüyorum. Gene bu anlardan biri, geçenlerde Onat Kutlar'la konuşurken de anlatmıştım ama burada da söyleyeyim: Bodrum'da bir dostumun evini yapan bir taş ustası vardı, çok iyi bir ustaydı, büyük, kale duvarı gibi bir duvar ördü. Ben de gidip adamı seyrediyorum; arkadaşım olmadığından ne olup ne bitiyor diyerek gidip kontrol ediyorum. Evin bittiği günlerde gittiğimde, baktım, çimentonun üzerine bir şeyler yazıyor: "Bingöl, 1986"... Olmaz böyle bir şey... tüylerim ürperdi. Ve orda, o an duydum ki bu adam benim yaşamımdan içeri girdi ve bir gün bunun öyküsünü yazacağım ve bir yıl sonra yazdım: Mirza... Tabii Bingöllü'yü Mardin'e götürdüm, Mardin'de (söylemedim ama) bir Süryani olduğunu duyumsatmaya çalıştım, sonra da alıp Pirkanis Köyü'ne getirdim... artık ondan sonrası bir yazarlık, yaratıcılık serüvenine dönüştü. Ama o an, hani insana kan verirler ya ve kan verildikten bir süre sonra damarlarınızda bir başkasının kanının dolaştığını duyarsınız, öyle bir duyguydu.

Tabii bunlar sorunuzun yanıtı oldu mu bilmiyorum, uzaklaştık mı yoksa?

Ben "sonra"da duralım istiyorum gene; yaşanmış örnekler olması da gerekmiyor fazla...

Tabii bir de kurgular var. Ama o kurgulara baktığımızda, o kurguları düşündüğümde, bunların da önünde sonunda geçmişteki birtakım anlardan, anılardan oluştuğunu düşünüyorum. Proust'tan bir alıntı: "Gerçeklik bellekte oluşur" der Proust. Yazmak da, önünde sonunda bir gerçekliği dile getirmekse eğer, kuşkusuz kimi zaman farkına varmayabilir insan ama, onda yer etmiştir, bellekte oluşmuştur ve bir gün çıkar ortaya. Örneğin çocukluğundan gelen bir an / anıdır bu... Çocukluğundan derken, Freud'un Leonardo da Vinci'nin resimlerini çocukluk anlarına bağlayarak açıklamasına kadar götürecek değilim işi; o kadar inanmıyorum psikanalize... ama Proust'un sözünü ettiği anlamda hem gerçekliğin hem de sanat yapıtının mayasının, bellekte oluştuğuna inanıyorum. Ondan sonra bu mayanın tutması yapıtın oluşum süreci içinde ya gerçekleşir ya gerçekleşmez; kimi zaman da hiç tutmaz. Bir başka örnek Braque der ki: (çok severim bu örneği fakat benim başıma hiç gelmedi, belki ressam olmadığımdan) "Bazen bir resim üzerinde çalışıyorum, çalışıyorum ve olmuyor... Ve çözümleyemeyeceğimi görüyorum ve ters çevirip duvara yaslıyorum. Aradan dört beş ay geçiyor, yeniden o resmi hatırlıyorum, alıyorum üzerinde çalışmak için ve bakıyorum ki kendi kendine yapmış resmi..." Ama bu, sanıyorum yazıda, şiirde pek kolay kolay olabilecek bir şey değil, hele hele müzikte hiç...

Ben aynı bağlamda trajedi'yi de sormak istiyorum.

Bunun trajiği... yoğun bir yaşamın sonucunda o yoğunlukta bir yapıt koyamamaktır ortaya. Bu ille de bir frustration sorunu olmayabilir, yetenek sorunu da olabilir. Ama onu yaşayan ve onu dile getiremeyen, bu anlamda bir yaşam zenginliğine sahip olup onu dile getiremeyen sayısız insan vardır ve bu sayısız insan arasında da kuşkusuz sanatçılar da vardır... Devam edersek, o renkleri, o coşkuyu, o zenginliği, o sevgiyi, o acıyı, o edimi yahut edilgenliği yaşar ama onlara uygun renkleri ya da biçimleri, sözcükleri ve imgeleri bulamayabilir. Zaten yazmanın, yaratmanın trajik boyutu da burada düğümlenir. Yani bir şey var, onu duyuyorsunuz, duyumsuyorsunuz hatta somut olarak görüyorsunuz ve dile getiremiyorsunuz; e bu da az buz bir trajedi değildir... İsterseniz trajediden vazgeçelim; karışıklık diyelim.

Öyle diyelim... "Bir roman, bir şiir, bir öykü, bir oyun/önünde sonunda / bir dil yapıtıdır. / Ve yalnız bir dil yapıtıdır" demişsiniz, ödül alan bir kitabınızın bir yerine düştüğünüz notta... Önce bu çok katıldığım iddiaya ülkemiz genelinde bakalım istiyorum, varolan kolaycılığın nedenleri üzerinde durmanızı da isteyerek.

Evet, dil... Burada sözünü ettiğim dil, tahmin edebileceğiniz gibi romanın, öykünün, şiirin dilidir; çünkü nasıl bir resim dili, bir görsel dil var diyorsak, bir de roman dili, romanı roman yapan bir dil vardır; şiiri şiir, öyküyü öykü yapan bir dil... Resim olabilmesi, roman olabilmesi, şiir olabilmesi için önce kendi dilini kurması gerekir. Eğer bir roman diline sahip değilse ve bize roman olarak sunuluyorsa bu birtakım olayları arka arkaya anlatan... ne diyelim?... anlatıdır...

Belki o kadar bile değil...

Bir şeyler anlatır bir şeydir diyelim... Örneğin bir resme bakıyorum ve kendi içinde tutarlı bir dili olmadığını görüyorum diyelim... Doğrusunu isterseniz, kendi içinde tutarlı olmasa da bir resim dili vardır, evet, başkalarından alınmış bir dil vardır. Aksi takdirde bir resim veya bir roman başka türlü ortaya çıkmaz. Olayları arka arkaya sıralamış dahi olsa, o dili ödünç aldığı birisi vardır mutlaka. O dile öykünmüş, onu kullanmıştır. Ancak bu, o resmi, o romanı, o şiiri sanat yapmaya yetmez. Çünkü oradaki dil, sanatçının kendi dili olması gerekir; özgünlük dediğimiz konu... Burada bir şeyin daha al-

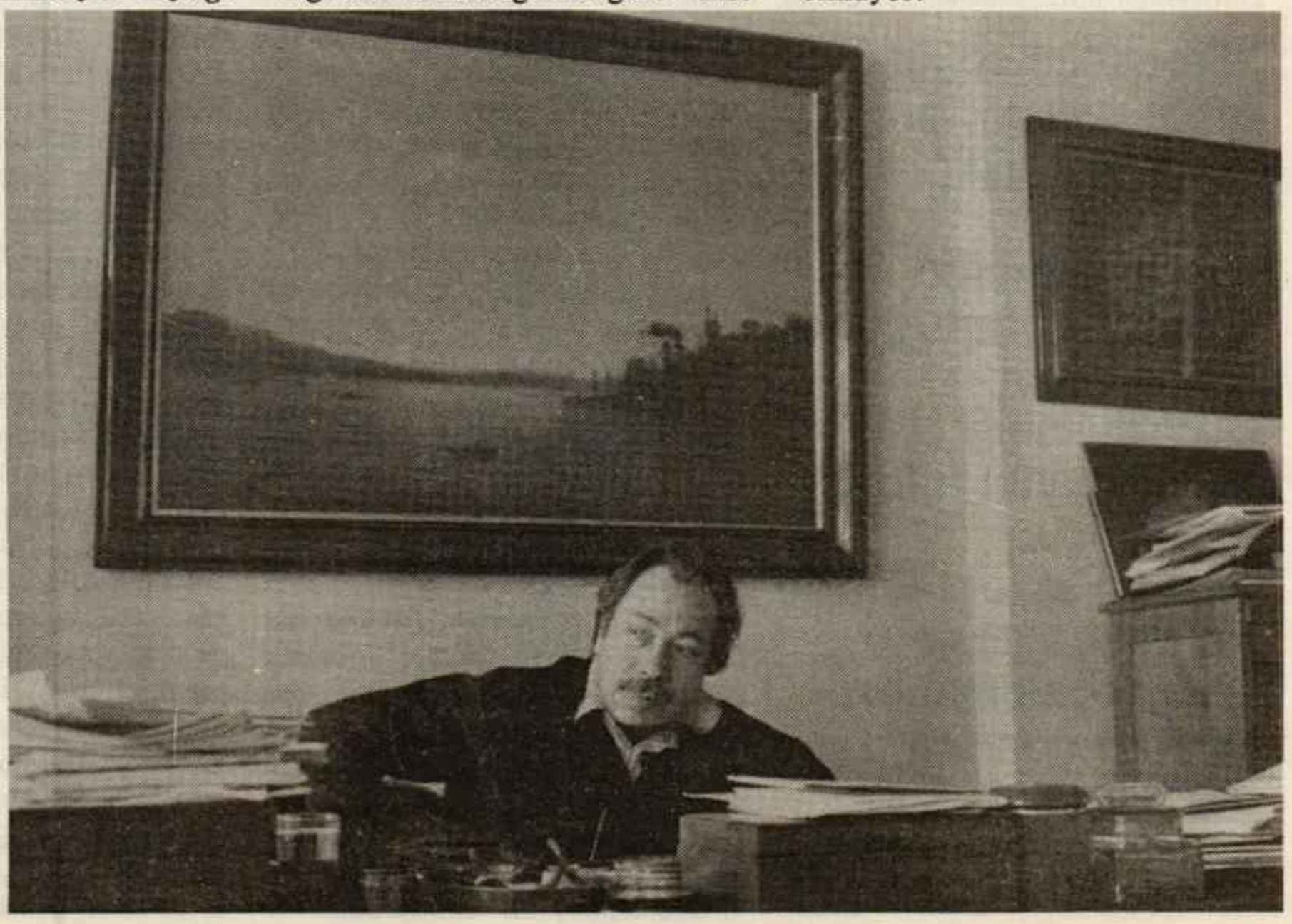
tını çizmek isterim: Buradaki dil, üslup da değildir. Burada dil dediğimde romanı roman yapan (eğer romandan söz ediyorsak) bütün ögelerden söz ediyorum; yani romanın yapısını, kurgusunu, düşlemini, roman kişilerini, kişiler arasındaki tutarlıkları ya da tutarsızlıkları, tümünü içine alıyorum. Dil sözcüğü belki burada eksik kalabilir, çünkü bizde biliyorsunuz, iki ayrı anlamdaki "langue" ve "langage" sözcüklerini karşılayabilen sadece "dil" sözcüğü var. Ama burada sözünü ettiğimiz "langage" (dilsel öge)... Buradan yola çıkarak konuya baktığımızda, ülkemiz genelinde diyorsunuz, öyle baktığımızda, yazma sorunsalının bu boyutunu önemseyen yazarımız ne yazık ki çok az sayıda... Özellikle şiirde, belki şiir çok yazıldığı için bu sayı çok daha az.

Şimdi de son kitabınız Eylülün *Gölgesinde Bir Yazdı*'dan birkaç tartışma sorusu: Kitabınıza (yazınıza ya da dil'e mi demeli) duyduğum hayranlığı burada da anmakta bir sakınca görmüyorum, ama bir iki yer var ki "hayranlığıma taş attığı" için biraz kızdırdınız beni; örneğin: "Esat'ın hıçkırıkları sırtından da görünüyordu" diyorsunuz ve ben "keşke 'da' ekini kullanmasaydı" diye geçiriyorum içimden; "Çakır ellerini ensesinin altında kenetlemiş" diyorsunuz ve ben (ardından "saman döşeğinin üzerine uzanmış" cümlesi de geliyor) "yoksa 'ensesinde' mi olsaydı" diye soruyorum; "Bugün, masalın yerini, foto-romanlar aldığına göre..." diyorsunuz ve ben bu çok bilinen gerçeğin yinelenmesini çok gereksiz buluyorum; Fethi Baba'ya: "Biz, Kenan çocuk, toplumun dışındayız kuşkusuz, ama dünyanın içindeyiz" dedirtiyorsunuz ve bana, Fethi Baba bunları söyleyemez gibi geliyor... Çok mu "ince eleyip sık dokuyorum", ne dersiniz?

Sırası gelmişken burada size bir itirafta bulunayım: Her kitabımın yeni baskısı yapılırken ben onların bazı yerlerini değiştiririm. Provaları hiç görmem ve basıldıktan sonra da okumam. Ancak, yeni bir baskı söz konusu olduğunda, baskıya girmezden önce okurum ve bazı yerlerini değiştirir, bir iki sözcük atar, bir iki sözcük de eklerim. Ama daha çok da atarım. Dolayısıyla **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı**'da efendim, sizi kızdıran: "Esat'ın hıçkırıkları sırtından da görünüyordu"... Bu cümleyi tek başına okuduğumda beni de kızdırdı. Ama bir önceki ve bir sonraki cümleye bakmam gerekiyor, yeni baskısı yapılırken bu "da" ekini atıp atmayacağıma karar vermem için...

İkincisi... evet, biraz duraksıyorum, çünkü fotoğraf olarak görmek istiyorum onu... "ensesinde" mi?.. evet! "saman döşeğinin üzerine uzanmış" sözcükleri de geldiğine göre ardından, "altında" sözcüğüne gerek yok. Eğer saman döşekten söz etmesek vardı ama döşekten ve uzandığından bahsettiğimize göre "ensesinin altında" demenin bir gereği yok; "ensesinde" demek daha doğru. Başka türlü olması düşünülemez çünkü. Evet... sözcük tasarrufuyla yükümlü olduğumuza göre, oradaki "altında" sözcüğünü atmak gerekir. Buna karşılık "masalın yerini foto-romanlar aldığına göre" cümlesindeki bu çok bilinen gerçeğin yinelenmesini gereksiz bulmuyorum ben. Özellikle yaptım. Çünkü kimi zaman, okuyucuya kendisinin de bildiği bazı düşünceleri, hatta onun kendi kalıplaşmış cümleleri içinde vermekte (umur dozunu ayarlamak koşuluyla) yarar görüyorum ve bu cümle de onlardan biri. Kısaca, bile bile yaptığım bir şey. "Biz, Kenan çocuk, toplumun dışındayız kuşkusuz, ama dünyanın içindeyiz" cümlesi, hiç kuşkusuz Fethi Baba'nın söyleyebileceği sözler değil; ama bu kez de tersini yaptım, okuyucuya, bu tür bir insanın söyleyemeyeceği sözleri, yazarın söyleyebileceğini duyumsatmak istedim.

Sorunuza gelince: Hayır çok "ince eleyip sık dokumuyorsunuz"... Çünkü ben çok "ince eleyip sık dokuyorum" ve görüyorum ki ne kadar "ince eleyip sık dokursak" dokuyalım, dokuduğumuz kumaş pek de sık olmuyor.



Rica ederim, sık olmadığını söylemedim.

Dilerim öyledir...

Hazır başlamışken sürdüreyim bari: Kitaplarınız içinde ısınamadığım tek kitap, *Ders Notları*... Ben genellemelerin de, aforizmaların da biraz "kaba" (işlenmemiş anlamında) bir yaklaşım olduğunu düşünmüşümdür hep; ayrıca yer yer epeyce sloganna kaçan yaklaşımları okura reva görmemek gerektiğini... Örneğin "Düşüncenin gerçek özgürlüğü / belli kalıplar içinde / düşünmemektir" ya da "İnsanı, yalnızca toplumsal bir varlık olarak / niteleyemeyeceğimiz gibi / bilinçli, yaratıcı vb. bir varlık olarak da / niteleyemeyiz" türünden açıklamaları her okuyuşumda irkiliyorum ben. Üstelik bu notların "bir öğretmenin değil, bir öğrencinin notları" olduğunu söylemenize rağmen... Ve tabii (son derece öznel olduğumu da belirterek) *Şimdi Saat Kaç*'ın yanına pek yaklaştıramıyorum... Ne diyorsunuz?

Ders Notları'yla ilgili düşüncelerinizde haklısınız... Onların büyük bölümü, özellikle de birinci bölümü aforizmalar niteliğindedir. Aforizma niteliğinde olduğunda da yer yer ukalalık, slogana kaçma kaçınılmazdır. Bu yalnız benim için değil, genel olarak aforizma yazarlarının hemen tümü için söylenebilir. Verdiğiniz örneklere katılıyorum; şimdi söylediklerimi çok iyi örnekliyor.

Ancak **Ders Notları** konusunda anlayamadığım bir şey var, bu kitap, yani aforizmalar niteliğindeki bu kitabım, benim sanırım **Hakkari'de Bir Mevsim**'den bile çok satan kitabım oldu.

Dört baskı...

Evet dört kez basıldı. Üstelik hiçbir yan reklamı olmadığı halde. Bunun nereden kaynaklandığını düşündüm ve uzun bir süre yanıtını bulamadım. Ve özellikle bu kitabın, benim okurum olmayan bir kesim tarafından okunduğunu saptadım. Bunu kendisine açtığım dostum Şerif Mardin şöyle bir açıklama getirdi: Özellikle o kesim (dilerseniz sağ kesim diyelim)... Burada parantezi büyütelim biraz: Geçende cumhurbaşkanının davetlileri listesi yayınlandı gazetede ve orada baktım, yazarlar kümelenmişler. İlkin altı tane sağ kesimden olduğunu zannettiğim, sonra da liberal ve sol kesimden yazar ve sanatçıları Türkiye'nin... öbek öbek... alfabe sırasına göre bile değil. Şaşırdığım nokta şu oldu: Ben o isimlerden hiçbirini tanımıyorum. Bunu şimdi üzüntü duyarak söylüyorum. Sonra kendi kendime sordum, doğal olarak onlar da bizim ismimizi bilmiyorlar... Şimdi bunun sağla, solla, hiçbir şeyle ilgisi yok. Yani bir ülkenin yazarı, hem sağcısı, hem solcusu birbirini bilir, birbirini okur. Ben bunu söylediğimde bir dostum "ama okunacak şeyler midir onlar" dedi. Okumadığım için ben bir şey bilmiyorum ve hiçbir şey diyemem... Neyse bu parantezi kapatıp Şerif Mardin'e dönelim şimdi, dedi ki: O kesim, özellikle gelenekten gelen bir eğilimle "hikmetli sözlere", aforizmalara, bağlılık duyarlar, seviyorlar böyle şeyleri... Ben doğrusu "hikmetli sözler" yazdığımı düşünmüyorum, ayrıca öyle bir gelenekten yararlandığımı da zannetmiyorum, ama böyle bir açıklama var, ne kadar geçerlidir bilmiyorum.

"Proust'un sözünü ettiği anlamda hem gerçekliğin hem de sanat yapıtının bellekte oluştuğuna inanıyorum. Ondan sonra bu mayanın tutması yapıtın oluşum süreci içinde ya gerçekleşir ya gerçekleşmez; kimi zaman da hiç tutmaz."

Belki bazıları bu kitapla Ferit Edgü'yü *de* okumuş oldular?..

Olabilir, okunması kolay bir kitap çünkü, bazı düşünceler kristalize durumda. Ama gene de bir deneme kitabının on bin adet satması, hele hele benim bir deneme kitabımın, (yani romanlarım, öykülerim o sayıya ulaşamazken) gene de şaşırtıcı...

Tabii **Şimdi Saat Kaç**'ın yanına pek yaklaştıramamakta da haklısınız. Ben de yaklaştıramıyorum ve zaten iki kitabımın arasına dört kitap koydum kitaplıkta. Birbirlerinden ayrı düşsünler diye.

Öykücü, romancı, şair, zaman zaman eleştiri, çoğu zaman da deneme yazarı ve yayıncı, reklamcı bir Ferit Edgü var; bir de "bir iz bırakan, bir yara bırakır" bir maceraya adanmışlık... İki ayrı insanı ele almak istemiyorum ama bir "ayrılık" da var; aydınlıkta olan bitenle, karanlıktaki çırpınış üzerine, gene biraz zorlamalara doğru yönelelim mi?

Bildiğiniz gibi 1980 yılından beri reklamcı Ferit Edgü artık yok. Çok şükür ki yok... Böyle diyorum, çünkü belli bir amaca yönelik bir olaydı benim için reklamcılık, bir gün bırakmak üzere başlamıştım ve o amaca vardığım demeyeyim ama yaklaştığımda da bitti, bıraktım. Ama şunu da söyleyeyim ki, reklamcılıktan bir hayli şey öğrendim. Bu öğrendiklerimin başında da (sözcük ekonomisini bir yana koyarsak) kendimi o güne kadar tanımadığım, bilmediğim bir dünyanın içinde bulmam gelir. Bu çok başka dünya, bildiğiniz gibi iş dünyasıydı. Bir Türk yazarının başka koşullarda böyle bir dünyaya girebilmesinin olanağı yoktur pek. Bunu kazanç haneme kaydedilmiş olarak görürüm.

Reklamcılığı bir kenara koyarsak... unuttuğunuz bir şey var mı diye düşünüyorum, evet yok. Bir zamanlar bir galeri yöneticiliği yaptım ama... Şimdi, ister istemez bir insanda yaşayan birkaç insan vardır. Bunun hem iyi yanları vardır, hem de zarar getiren yanları. O yanlardan biri, örneğin yazma konusunda kendini gösterir. Çünkü önünde sonunda

hepimizin en çok ihtiyacımız olan şey, zaman... zamanınızı ister istemez çeşitli etkinliklere paylaştırdığınızda, aslolana (eğer aslolan bir teki varsa) yeterince zaman ayıramıyorsunuz demektir. Yalnız ben, kendim için aslolanın ne olduğunu henüz saptayamadığımdan zamanı bölmekten yanayım; bundan bir hayli zarar görüyorsam da... Ama belki de zarar görmüyorum. Reklamcılığı bıraktığımda Bodrum'a gidip yerleşmeyi ve sadece yazmayı düşündüm ve bunu başaramadım. Çünkü bütün günümü yazı masası başında okuyarak ya da yazarak geçirebilecek bir yapıda olmadığımı gördüm. Bunu sınama olanağına kavuştum hayatımda ilk kez ve üç ay süren bir serüven sonunda olmayacağını gördüm. Başaramadım ve döndüm. Bunda, sanıyorum kişilik yapımın etkisi büyük; çünkü ben yalnız geceleri çalışabiliyorum, geceleri yazabiliyorum, dolayısıyla, gündüz, yazmanın dışında bir işi yaptığımda, yazmak'tan pek zaman çalmıyormuşum gibi geliyor. Ama şuna da inanırım ki, derinleşebilmesi için tek uğraşı olması gerekir kişinin.

Yakında böylesi bir olanağa (aradan yaklaşık on yıl geçtikten sonra) yeniden kavuşacağım ve bu kez başka bir ortamda deneme şansım olacak: 1 Nisan'da Berlin Senatosu Kültür Dairesi'nin davetlisi olarak Berlin'e gidiyorum ve bir yıl boyunca hiçbir maddi yükümlülük taşımadan Berlin ve çeşitli Avrupa kentlerinde yaşama imkanına sahip olacağım. Bir daha denemek istiyorum sadece yazarak yaşamayı... Oradaki sonuçtan sizi haberdar edeceğime de şimdiden söz veriyorum.

Evet, doğru söylüyor Michaux, bir iz bırakan gerçekten bir yara bırakır. Çünkü iz, yaranın izi zaman zaman kaşınır, biliyorsunuz... "Aydınlıkta olan bitenle karanlıktaki çırpınış"a gelince, gerçekten beni zorlamalara doğru yöneltmiş olacaksınız ve ben burada doğrusu fazlasıyla edebiyat yapmaktan korkuyorum... Dilerseniz, biz bunu karanlıkta bırakalım.

Öyleyse, şimdi aydınlıkta bir soru: Gene "Yorgunsak Dinlenelim" başlıklı yazınızdaki sözlerinizden yola çıkıp, konuyu önce güncele, oradan da ülkemizin edebiyat-sanat sorunlarına taşıyarak tartışmak istiyorum: "Ulusal ya da uluslararası hiçbir ödül almadı. (...) Sanatçı, herhangi bir insandı ona göre. Bir ayakkabı boyacısına ödül veriyor musunuz? Ya da bir kaynakçıya? Ya da bir marangoza? Öyleyse niçin bana ödül vereceksiniz?" diyorsunuz Henri Michaux'yu anlatırken; niçin size ödül verdiler? Niçin ödül alıyorsunuz?

Batı ülkelerinde, örneğin Fransa'da (madem sorunuzda da Henri Michaux'dan söz ediyorsunuz) bir yazar ödül almadan, televizyona çıkmadan, hatta fotoğraflarının çekilmesine izin vermeden belli bir yere varabilir ve okuyucusuyla belli bir iletim kurabilir. Çünkü orada, okuyucuyu etkileyebilecek iletim araçları vardır, daha önemlisi de kişiler vardır o boşluğu doldurabilecek. Bir başka açıdan bakarsak, onun yalnızlığına da saygı gösteren okurlar vardır, kişiler vardır, iletim araçları vardır. Dolayısıyla orda, o kişilik yapısının yüzde yüz diyebileceğimiz oranda kendi yaşam çizgisini sürdürmesinin imkanı vardır, hiç değilse imkanı vardır. Türkiye'de bu biraz zor. Türkiye'de Michaux gibi bir şair olsaydı... Michaux tarzında şiir yazan demiyorum, Michaux kişiliğinde bir şair... kimseyle konuşmayan, (tek bir kişiyle olsun yaptığı bir röportaj yoktur), fotoğraf çektirmeyen (iki tane fotoğrafı vardır topu topu ve elden ele onlar dolaşır), televizyona çıkmayan, bir tiyatro ya da başka bir yerde şiirlerini okumayan bir şair... Michaux: "Ben insanları, okuyucumu kendi yalnızlıklarına çekmek istiyorum" demiş ve kendisi de öyle yaşamıştır. Ve daha başlangıçta, Nobel dahil olmak üzere kendisine verilecek hiçbir ödülü almayacağını söylemiştir. Michaux, bu tutarlılığı (kuşkusuz sadece Mihaux değil, mesela Beckett geliyor aklıma ve daha başkaları da var) şuraya kadar götürdü: Kitaplarını yayınlayan Gallimard yayınevi, şiirin daha geniş kitlelere ulaşması amacıyla şiirleri de cep kitapları dizisinden yayınlamaya başlamıştı ve Michaux çok uzun bir süre kitabının böyle bir dizide basılmasına izin vermedi. Bunu Türkiye'de yaptığınızda, kişilik yapınız bunu gerektiriyorsa ya-

"Batı ülkelerinde örneğin Fransa'da, bir yazar ödül almadan, televizyona çıkmadan, hatta fotoğraflarının çekilmesine izin vermeden belli bir yere gelebilir. Çünkü orada, o boşluğu doldurabilecek kişiler vardır."

parsınız ve yapmaya başladığınız andan itibaren de unutulmaya mahkûm olursunuz.

Ben ödülleri (gerek Türkiye'deki gerek yurt dışındaki) önemseyen biri değilim. Ödüllerin olsa olsa birkaç yüz okuyucu getirebileceğini düşünürüm. Çünkü bir kitap ödül almış almamış, herhangi bir kitap için söylüyorum, hiçbir şey değişmiyor, hiçbir şey konuşulmuyor üzerinde ve hiçbir iz bırakmadan geçip gidiyor. Belki biraz dikkat çekiliyor ve birkaç daha satıyor. Örneğin benim için bu ödüllerin getirdiği okuyucu sayısı olarak belki bin kişiden söz edilebilir. Belki böyle bir yararı olmuştur. Yoksa benim kişisel tavrım ödül almamak, bu tür konuşmalar yapmamak, fotoğraf çektirmemek ve sadece geceleri evime giderek kitabımı okumak, yazmak... Ama burada, Türkiye'de, reklamcılık deyimiyle söylersek, kendi piarınızı ister istemez kendiniz yapıyorsunuz. Yapmak zorunda kalıyorsunuz.

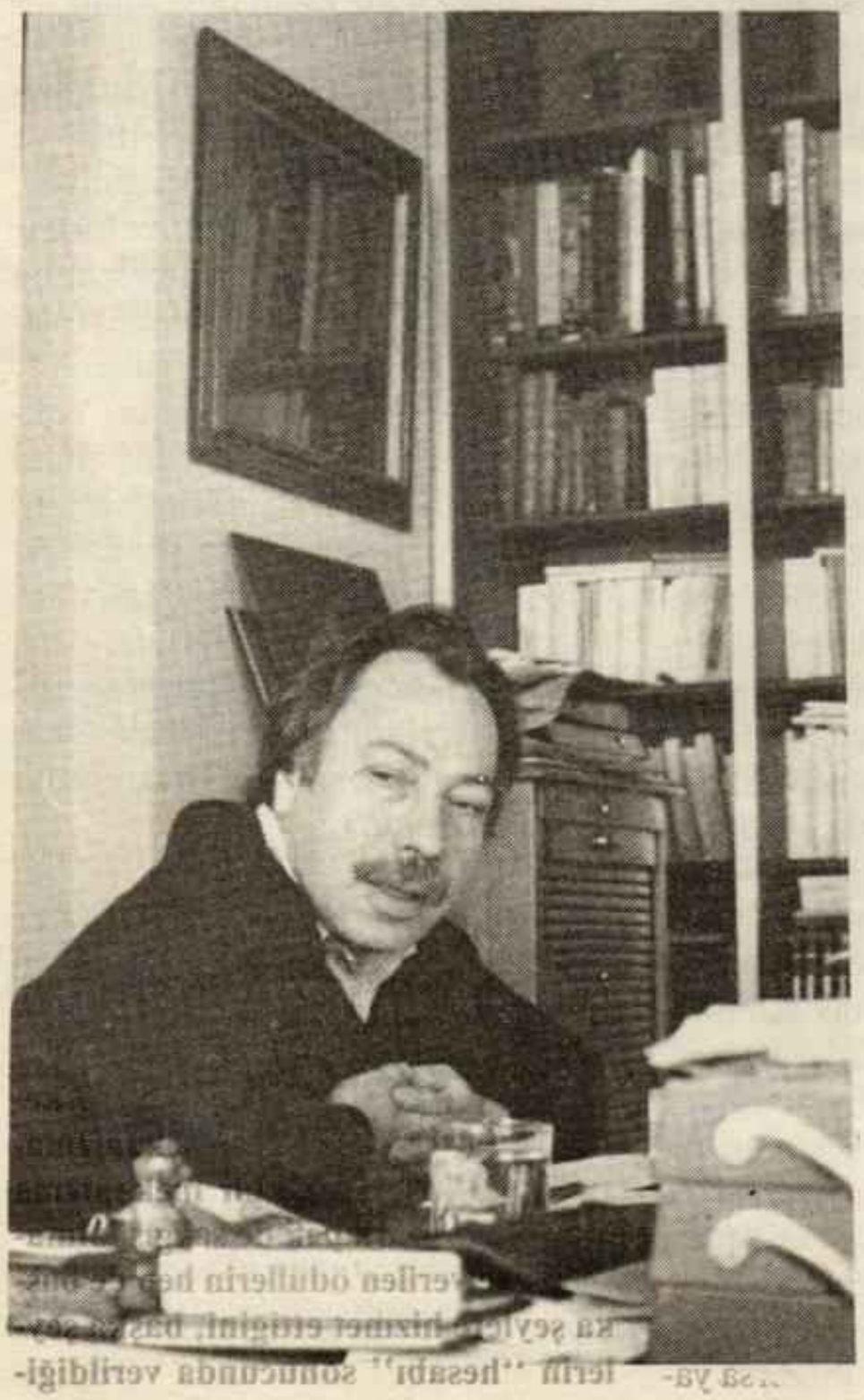
Ödül konusunda daha çok şu ilgilendiriyor beni: Cevaplarken şöyle bir geçti sözlerinizin arasında, "onun (yazarın) yalnızlığına da saygı" bağlamında... Yalnızlığı bir kenara bırakırsak, ödüller mekanizmasının (büyük ölçüde bir mekanizma artık bu) yazara pek de saygısı olmadığını ve verilen ödüllerin hep de başka şeylere hizmet ettiğini, başka şeylerin "hesabı" sonucunda verildiği-

ni düşünüyorum...

Evet... Ödüllerin saygınlığı, diyelim önce adından gelir; Goncourt Ödülü'dür örneğin, Sait Faik Ödülü'dür... Ama bu yetmez, seçici kurullarıyla saygındır. Üç, ödül verilen kişiden gelen bir saygınlığı vardır. Yani her yıl beşinci sınıf bir yazara Nobel Ödülü verilmiş olsa (geçtiğimiz yıl olduğu gibi) Nobel Ödülü'nün bir prestiji kalmaz. Ama arada bir şu veya bu nedenle böyle beşinci sınıf yazarlara da vermek gereği ortaya çıkıyor anlaşılan; jeo-politik durumlar, politik durumlar, sosyo-kültürel durumlar dolayısıyla... Ama iki yıl üst üste önemlice sayılabilecek bir ozana ödül vererek bu durumu dengelemeye çalışıyorlar. Galiba Türkiye'de de yapılan zaman zaman bu oluyor.

Hiç kuşkusuz, herhangi bir ödül yazarın ya da yaratıcının yalnızlığına bir tecavüzdür. Hele siz aday değilseniz; siz aday olmuşsanız sonuçlarına da katlanmak zorundasınız. Tabii bir de benim gibi aday olmadığınız halde sonuçlarına katlanmak zorunda kalabilirsiniz ki, bunun da nedenleri başkadır.

Kaldı ki ben, doğrusu bir ayakkabı boyacısı ya da bir marangoza da ödül verilmesinden yanayım. Ben her yıl verilen ödüllere, ödül alan sanatçıdan daha çok hak kazanmış marangoz ve boyacı olduğuna inanıyorum.



Ödüller veriliyor, türlü vesilelerle türlü kitaplar için övgüler diziliyor, bazı kitaplar şansı yaver giderse "çok satıyor" bazıları çok sattırılıyor ve işte Türkiye'de de, roman da, öykü de, şiir de yazılıyor bir biçimde... Ama romanın "r"sinden, öykünün "ö"sünden, şiirin "ş"sinden ya da dilin "d"sinden ve sanatın "s"sinden habersiz, azımsanamayacak, hiç azımsanamayacak bir kesim de edebiyatımızın baş köşesine yerleşiyor bir ucundan. Bütün yakınmalara rağmen istila karşısındaki bu anlaşılamaz sessizlik, dahası bazı kesimler için bir danışıklı döğüş sürüp gidiyor... Ve sonuç olarak "ana sorun / sorunsal" hep erteleniyor. Neler düşünüyorsunuz bu konularda? Neler yapmalı?

Devam edeceğiz anlaşılan... Ben pek bir şeyler yapılabileceğini zannetmiyorum. Yani ana sorun/sorunsalın gündeme getirilmediği bir gerçek ama gündeme geldiğinde de alıcısı yok. Çünkü gerekli birikim yok. Örneğin yıllarca evvel diyelim "a" konusunda bir kitap yayınlanmış ve bugün öyle bir kitap hiç yayınlanmamış gibi bir yenisi yayınlanabiliyor. O kitabın sadece şu sıralar için tükenmiş olması ya da yayınevinin, etkinliğini sürdürememesi sonucunda o kitabı elden çıkartıp kâğıt hamuruna dönüştürmesi, o kitabın var olmaması için yeterli neden sayılabiliyor. Bunu çeşitlemek mümkün, ama kestirmeden gidersek, bir birikimin olmadığı yerde ana sorun/sorunsalı nasıl gündemde tutabilirsiniz. Sürekli olarak değişen (dilerseniz moda diyelim buna) konular var ve hep onlar üzerinde duruluyor ve ama bu da topu topu üç beş ay sürüyor ve yeniden başka modalara geçiliyor. Böylesi bir ortamda bir şeyler yapılabileceği kanısında değilim ben.

Bizde sanat okulları... Bugün olmaz artık belki ama vaktiyle de olmadığı için (olanlar Fecr-i Ati filan ama onlar da okul değil), varoluşçuluk, gerçeküstücülük, kübizm gibi gerçek anlamda sanat okulları oluşmadığı için, sanatın sorunlarına değişik odaklardan bakan insanın, sanatçının yokluğuyla karşı karşıyayız bu ülkede. Örneğin Garip gibi daha çok getirdiği yeni önerilerle değil de giriştiği temizlikle öne çıkan bir hareketin Türk şiirinde bıraktığı izleri düşünecek olursak, sözünü ettiğim sanat okullarının özellikle de o günün koşullarında ne kadar önemli olduğu çıkıyor ortaya. Ama ne yazık ki işte, olmamış, çıkmamış... Bu da sanıldığının tersine, Türk sanatçısının bir hayli bireyci olduğunu gösteriyor. Yani üçü beşi biraraya gelip bir okul, bir akım oluşturamıyor. Gençliğimizde bizlerin bu tür eğilimleri oldu ama, bu çabalar da takım kurmaktan öteye geçemedi. Dolayısıyla sanatın esas konularının, derinlemesine ele alındığı, tartışmaların açıldığı, eleştirilerin yapıldığı ortamı oluşturacak aydın niteliğine ya da niceliğine sahip değiliz diyorum. Bunlardan biri ya da ikisi birden eksik.

Geçmişte çok ateşli, kimilerince de çok sert tartışma ve eleştiri yazılarınız vardı sizin de...

Geçmişte evet, benim de çok ateşli tartışma ve eleştiri yazılarım oldu. Fakat bunların hemen tümü kendimle ilgili olmaktan çok, bir haksızlığa uğrayan ve o haksızlığa karşı cevap verecek durumda olmayan, ya aramızdan ayrılmış ya da o gün için eli kalem tutmayan kişiler adınaydı. Ve zannediyorum bu sert

eleştirileri layık olanlara yönelttim. O nedenle o günlerin Ferit Edgüsü'nü biraz özlemle anıyorum...

Ama edebiyatın da eli kalem tutmuyor... Edebiyat-sanatın doğrudan kendisine yöneltilmiş saldırılar var ve açık bir sahipsizliği yaşıyor; onu da savunmak gerekmiyor mu?

Kime karşı savunacaksınız?.. Tamam, işi saptıranlara karşı, işi yanlış yapanlara, kötü yapanlara karşı. Fakat buna karşı da, bunları yapanlarla sizin aranızda en azından bir asgari müşterek olması lazım. Yani aynı dilden konuşmanız lazım en azından...

Belki onlarla konuşmamalı, onları okuyanlarla belki...

Bunu bir dönem, bir kaç yıl boyunca çeşitli dergilerde yapmaya çalıştım ben. Fakat eleştiri dozunu düşük tutmaya çalıştım, öylece de **Şimdi Saat Kaç** çıktı ortaya... Doğrusu, pek de amacına ulaşan bir kitap olduğunu düşünmüyorum. Dediğiniz gibi, belki sert, kökten karşı çıkan tartışma ve yazılar amaca daha çabuk ulaşmayı sağlayabilir, ama benim bundan da kuşkum var; o an içinde bir hareketlilik sağlıyor ve ondan sonra, uzun bir süre yeniden denizin dalgalarıyla kumu sürüklemesi gibi, geçip gidiyor.

Bir zamanlar, yani benim yazmaya başladığım yıllarda, hepimizin ürktüğü, aman bir yanlış yapmayayım, görmesin diye korkup çekindiği bir Ataç vardı. Bugün Nurullah Ataç gibi bir eleştirmen yok, evvela onu belirtmek lazım. Dikkati, dikkatinin yanında kavgacılığı, ama sertliği ve kavgacılığı da insana bir şeyler öğreten, bir tat bırakan eleştirmenlerdendi Ataç. Ataç döneminin ardından, Fethi Naci uzun bir süre eleştiriyi bu anlamda diri tutmaya çalışan isimlerden biri oldu. Ama ne yazık ki o da uzun zamandır yazmıyor. Tabii onun gibi bir eleştirmenin yazmaması beni çok üzüyor. Çünkü, okuyan eleştirmenlere ihtiyacımız var, bir; ikincisi okuduğunu anlayan eleştirmene ihtiyacımız var; üçüncüsü anladığını iyi yazan bir eleştirmene ihtiyacımız var; dördüncüsü zeki

bir eleştirmene ihtiyacımız var; beşincisi, hiç değilse yazar kadar kültürlü bir eleştirmene ihtiyacımız var... ve dediğim gibi bunlara sahip eleştirmen sayımız pek fazla değil. Fethi Naci bunlardan biriydi, yazmadığı için biriydi diyorum, yoksa hâlâ öyle...

Tabii eleştirmenlere de haksızlık etmeyelim; yazarlarımızın da büyük bir çoğunluğunun (hepsi dememek için böyle söylüyorum) eleştiriye en küçük bir dayanıları yok. Ne sözlü ne yazılı eleştiriye dayanıları var. Örneğin Füsun Akatlı'nın Aziz Nesin'le ilgili yazılarını ansıyorum; ben doğrusu o eleştiri dolayısıyla o tür bir cevabı hakettiği kanısında değilim Füsun Akatlı'nın. Başka örnek, bir çeviri kitabını alıp oradaki çeviri yanlışlarını gösteren eleştiriler (ki bu insanların büyük çoğunluğu hiç çeviri yapmamış kimseler) ya da daha çok felsefe ve sosyal bilimler dalında yayınlanan kitapları, kendi bilgilerini ortaya koymak için yanlışlarına işaret ederek eleştirenler... Bunların adı, hırçın, sert eleştirilere çıkıyor ki, ben eleştiriyle uzaktan yakından bir ilişki göremiyorum burada.

Bu ülkenin bir yazarı olarak nelerden sorumlu tutuyor kendini Ferit Edgü?

Bir ülkenin yazarı kendini neden sorumlu tutarsa ben de ondan sorumlu tutuyorum kendimi; yani yazmaktan. Yanılmıyorsam Musil'in bir lafıdır, "bir romancının en önemli görevi iyi romanlar yazmaktır" der Musil... Bunu yaymak mümkün, bir ressamın görevi en iyi resmi yapmaktır, bir sinemacının görevi en iyi filmi yapmak... ve gider. Hepimiz bundan sorumluyuz, ben de. Ve elimden geldiğince bu sorumluluğu yerine getirmeye çalışıyorum.

İşkenceci bir düzene karşı çıkmak gerekliliğini ne ölçüde duyuyorsunuz ya da onunla bir sanatçı olarak hesaplaşmak gerekliliğini?

İşkence... Gene **Ders Notları**'nda altını çizdiğiniz aforizmalar türünde bir tekrar olacak; bir insanlık suçudur ve insanlık suçunun en insana yakışmayanı, en iğrencidir. Ve işkenceci bir düzene karşı çıkmak, yalnızca sanatçı olmanın gerekliliği değil, insan olmanın gerekliliği, hatta onurudur. Bir sanatçı olarak, tabii burada işkenceden, hepimizin anladığımız anlamda söz ettik sanıyorum... Yani sanatçının kendi kendine yaptığı işkenceden değil, öyle mi? Çünkü orada biraz mazohizm işin içindedir ve o beni pek ilgilendirmiyor, kendisini ilgilendirir. Mazohist bir karakterdeyse adam, bizim yapabileceğimiz

bir şey yok ona, başarılar dilemekten başka...

Ama işkenceye bir toplumsal yara, bir olgu olarak baktığımızda, ki Türkiye'de bunun bir olgu olduğuna ben de inanıyorum, bu yarayla hesaplaşmak, sanatçı sorumluluğunun elbette ki içine girer, ama nasıl hesaplaşılır diye sorarsanız, bir sanatçı olarak, yapıtın içinde... onu kesin olarak bildiğimi söyleyemem. Bir zamanlar, özellikle 1950'lerin sonlarında, Cezayir savaşının en kızgın olduğu dönemlerde Fransız Ordusu işkenceyi bir sistem haline getirmişti Kuzey Afrika'da; benim işkenceyle ilk kez karşı karşıya gelmem bu tarihlerde Paris'te oldu; işkenceden geçmiş insanları tanıdım orda. İşte o tarihlerde bir ressam... adını hatırlamaya çalışıyorum... genç ressamlardan biri, ki soyut resim yapıyordu ve işkence olgusuna yer veren bir dizi resim yapmıştı... Bugünmüş gibi ansıyorum, serginin sunuş yazısını bu gibi durumlarda başvurulan ilk kişi olarak Sartre yazmıştı... Bugün gözümü kapadığımda o resimlerden bende kalanın sadece insana dehşet veren renkler olduğunu görüyorum. Hiçbir figür yoktu resimlerde ya da varsa bile bugün aklımda kalan o figürler değil, dehşet verici renkler ve tahmin edebileceğiniz gibi de daha çok kırmızı ailesinin renkleri. Ama işkence konusunu sanırım hiçbir sanatçı Goya kadar başarılı bir şekilde dile getirememiştir, hatta **Ceza Sömürgesi**'nin yazarı Kafka bile...

Bugünün sanatı içinde işkence nasıl çözümlenir? Mutlaka çözümlenir, çünkü insani bir olaydır... İnsanlık dışı elbetteki ama hepimizi ilgilendirmesi dolayısıyla da bir insanlık durumu... Ve bu konu, katiyyen bayağılığa ve slogana düşülmeden bir sanat yapıtı içinde bir konu ya da öge olarak yer alabilir. Ama dediğim gibi nasıl çözümlenebileceğini kesin olarak bildiğimi söyleyemem.

Bu hesaplaşmanın "iş" (yazı) dışında başka yolları da olabileceğine ya da olması gerektiğine inanıyor musunuz?

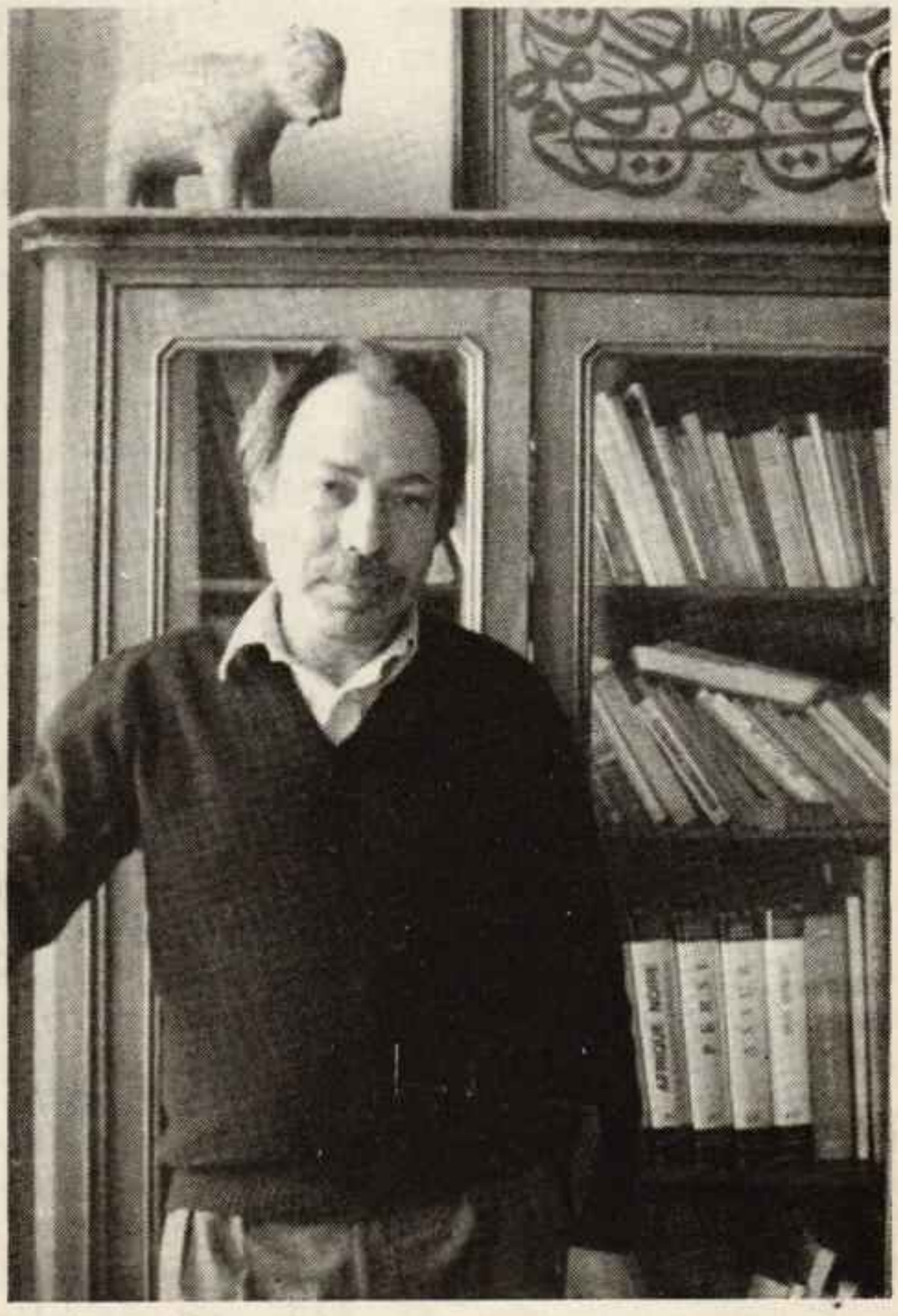
Evet, bu da bir hesaplaşma işidir, işkenceyi, bir yazar ya da yaratıcının kendisine konu seçmesi bakımından. En azından işkenceyle hesaplaşması değil, kendi kendisiyle hesaplaşmasıdır: Nasıl bu insanlık dışı suçu, olguyu, kendi içindeki dehşetten dışlamadan dile getirebilirim? Bu bir hesaplaşmadır. İş, yazı, yaratış sürecinin dışında da insanın kendi kendisiyle hesaplaşması mümkün mü? Sanırım mümkün... İnsan, bireysel yaşamında, toplumsal yaşamında, ne yaptım, nerede yanlış yaptım, nerelerde doğrular var, nerede ne kadar ders aldım türü sorularla sürekli karşı karşıyadır ve zannediyorum ki bu, sanatçının yaratma sürecindeki kendi kendiyle hesaplaşması kadar önemlidir.

Beş öykü kitabı, iki roman, bir şiir, iki deneme, bir anlatı, bir romansı ve beş tane de resim üzerine kitaptan sonra, "yazacaklarımın, daha önce yazdıklarıma bir şey ekleme-yeceği düşüncesi. Daha açık bir deyişle bir tükenmişlik, bir tüketilmişlik..."ten başka neler kalıyor avcunuzda?.. Ya da sizin sorduğunuz bir soruyla bitirelim: "İyi ama, 'şimdi saat kaç?' "...

Geriye kalan... avuçta kalan ya da... Hamlet'in dediği gibi, sözcükler, sözcükler, sözcükler...

Tükenmişlik, tüketilmişlik, sürekli aşılacak durumlardır. Çünkü aşmanın söz konusu olmadığı durumlarda artık devam edemezsiniz. Ve benim kendi yazarlık yaşamımda bu tür bir devamlılık yoktur; zaman zaman kopma vardır, hiçbir şey yazamama vardır... Tabii bu, yazacak ya da söyleyecek bir şeyim yok demek değil; çünkü bütün insanların, sanatçı veya değil, her gün, her an önemli ya da önemsiz bir şeyler söyleyebileceğine inanırım. Ama yazacaklarımın, daha evvel yazdıklarıma bir katkısı olup olmayacağına bakıyorum. Eğer böyle bir şey söz konusu değilse üretmenin gerekliliğine inanmıyorum. Dolayısıyla ardarda kitaplar çıkarmanın, o anlamdaki üreticiliğin, yüceltici bir sıfat olduğuna inanmıyorum. E, zaten tüketicisi de yok, biliyorsunuz.

Sorunuza gelince... Şimdi yarına beş var... □



DERGİLERİMİZ:

YERYÜZÜ VE BERABER

Şükran Kurdakul

Dergiyi çıkarmaya başladık ya...

Dünyalar bizim.

Özellikle bizden öncekilerle beraberliğimiz büyük anlam taşıyor gözümüzde.

Yığın kapatılalı beş yılı geçmiş.

Biz varız.

Yürüyüş'te Rıfat Ilgaz, Orhan Kemal, Sait Faik, Ö.F.Toprak, A.Kadir, Cahit Irgat, Kemal Sülker yazıyordu.

Bizde de yazıyorlar.

Ayrıca Ahmed Arif'i, Arif Damar'ı, Sabri Altınel'i, Oktay Deniz'i (Fethi Naci), Metin Özek'i, Abidin Özkan'ı ile bizim kuşak savaşımın sürdüğünü kanıtlıyor dergide.

Yıl 1951?..

Adı Demokrat olan partinin başındaki Aydınlı toprak ağasının denediği her türlü baskı yöntemine inat. 1950 seçimlerinde bozguna uğramış Cumhuriyet Halk Partisi'ne inat.

Ülkenin düşün yaşamında geleceği temsil edenlere sorumluluklarını anımsatıyoruz.

Var mıyız..

Asıl sorun bu.

İktidardakiler Türkçemizi bozmaya çalışıyorlar. Tarih bilincimizin yok edilmesi için çağ dışı önlemler alınıyor öğrenim programlarında.

Var mıyız?

İskolastiğe kan veriliyor.

Var mıyız?..

Ülkenin can damarları yabancı sermaye tekellerine terkedilmek üzere. A.B.D. ile yapılan antlaşmalar ulusal bağımsızlığımıza gölge düşürebilecek yaptırımlarla dolu..

Var mıyız?

Arkadaş çevrelerinde uzun tartışmalardan sonra varlığımızın somutlanması için bir dergi çıkarmanın gerekliliği üzerinde birleşildi.

Arif'le (Damar) birlikte önce Rıfat Ilgaz, A.Kadir, Orhan Kemal, Lütfi Erişçi gibi bizden önceki düşün ve edebiyat adamlarının görüşlerini aldığımızı anımsıyorum.

Kimse "hayır.." demiyordu.

1946 tutuklamalarından sonra Mehmet Ali Aybar **Hür** ve **Zincirli Hürriyet,** Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, **Markopaşa;** Aziz Nesin **Baştan, Yeni Baştan,** Rasih Güran **Nuhun Gemisi;** Barışseverler Cemiyeti **Barış** dergi ve gazetelerini yayınlamışlardı.

1947 ve 1950 arasında çıkan bu dergi ve gazeteler de -tutuklamalardan öncekiler gibi- demokratikleşmenin vazgeçilmez koşulları adına savaşım verirken A.B.D. yardım programının ülke bağımsızlığına ters düştüğünü anlatmayı gündemlerinin birinci maddesinde tuttular.

Bu nedenle de son C.H.P. hükümetleri yasa dışı baskı yolları ile susturmaya çalıştı onları. **Markopaşa** kapatıldığı için **Merhum Paşa, Malum Paşa** adları ile çıkmak zorunda kaldı. **Hür**'den sonra Aybar'ın İzmir'de yayınladığı **Zincirli Hürriyet,** C.H.P.'nin kurdurduğu 9 Eylül Gençlik Derneği'nin üyelerince basıldı. Matbaanın makina ve öteki araçları kullanılmaz hale getirildi.

Demokrat Parti iktidarındaysa **Barış** dergisi (1950) Barışseverler Derneği yöneticilerinin (Behice Boran, Adnan Cemgil, Osman Fuat Toprakoğlu, Nevzat Özmeriç, Muvakkar Güran vb.) tutuklanması ile birlikte koğuşturmaya uğradı. Çıkma olanağını bulamadı.

Konuştuklarımız, iktidarların ileri dergi ve gazeteler karşısındaki bu çağ dışı tutumunu anımsatıyorlardı bize.

Doğruydu elbet.

Ama başka doğrular da vardı algılayıp geçemediğimiz. Onlar amacımızla çelişmediğine göre dergi çıkmalıydı.

Orhan Kemal, Rıfat Ilgaz, sonra da Kadir'in katılımlarını sağlayınca bir akşamüstü Çiçek Pasajı'nda buluştuk.

Üçü de kırk yaşlarına ulaşmamışlar henüz. Ama üçünün de defterlerinde yüzyıllık serüven var. Kadir, İskit Yayınevi ile **Dünya** gazetesinde düzeltmenlik yaparak sürdürüyor yaşamını. Ötekiler imzalı imzasız her türlü yazıdan ellerine geçen "telif hakkı" ile götürüyorlar.

Arif (Damar) Şevki (Akşit) ile birlikte Mahmutpaşa'da işportacılık yapıyor.

Ben, Ziraat Bankası'nın Tahmis deposunda çalışıyorum.

Orhan Kemal

Sait Faik

Rıfat Ilgaz

51'in yaz sonu olmalı.

O söyleşiden derginin biçimi, boyu-bosu, içeriği üzerinde karara vararak çıkarıyoruz. Adını Arif buluyor.

Yeryüzü.

Bir kararımız daha var: İlk sayı 15 Ekim'de hazır olacak.

Ama daha ilk sayı dizgiye girmeden Bükreş Radyosu Nâzım'ın Romanya'da bulunduğunu yayıyor dünyaya.

Haber **Hürriyet**'te manşet.

T.K.P. tutuklamaları başladığında ikinci sayımızın sayfalarını bağlıyoruz.

4. sayımız çıkmadan Arif'i tutukluyorlar.

Aynı günler **Yeryüzü**'nde çıkan üç şiir 142. maddeye aykırı görülerek şairleri Ağır Ceza'ya veriliyor.

Suat Taşer, Şükran Kurdakul, Sabih Şendil.

Yeryüzü'nün yayınlandığı yıl Cezayir halkı kurtuluş savaşı veriyordu.

Bizim iktidar kabadayıları Kurtuluş Savaşı'mıza düşünsel olarak yaklaşma çabalarımıza engel olmak istiyorlar. 29 Ekim'i izleyen ilk dergide (1 Kasım 1951) Atatürk'ün demeçlerinden aldığımız parçaların bile hesabı soruluyor savcılıkta.

"...Türkiye halkı, Türkiye Büyük Millet Meclisi ve onun hükümeti uşak muamelesine tahammül edemez. Her medeni millet ve hükümet gibi varlığının hürriyet ve istiklalinin tanınması talebinde katiyyen musırdır."

"...Heyeti milliyemizce bizi mahvetmek isteyen emperyalizme karşı, bizi yutmak isteyen kapitalizme karşı mücadeleyi caiz gören bir mesleği

Şükran Kurdakul

takib eden insanlarız."

Savcı yardımcısı Hakkı Müftüoğlu'nun öfkeden gözleri dönüyor okurken.

-Nerden çıkardınız bunları?

-Büyük Meclis ve İnkılap kitabından.

-Kim yazmış?

-Neşet Halil Atay.

Neşet Halil'in andığım kitabı cumhuriyetin 10. yıldönümünde Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı'nın ilgisiyle basılmıştır.

Bakıyorum, ne tarihten utanıyor savcı, ne kendisinden, ne benden.

"Milli Kurtuluş Şarkısı" şiirim için ifademi almaya başlayınca hukuk dışı hilelere de başvuruyor bu Hakkı Müftüoğlu.

-Ne arıyor o şiirin üstünde Stalin'in resmi?

Müftüoğlu'nun Stalin'in resmi dediği, Nuri İyem'in genç bir Kuvvayı Milliyeci'yi simgeleyen deseni. Bir suçu varsa bıyıklı ve de Kuvvayı Milliyeci oluşu.

İddianamede, 142. maddeye aykırı eylemde bulunduğum savı ile Ağır Ceza'da yargılanmamı isterken bir de balon uçuruyor savcı.

-"Sovyet İhtilali'ne rastlayan 1 Kasım'da çıkan dergide..."

Mahkemede şiirimizi savunmadan önce bu hileli yanlışları düzeltmeye çalışıyoruz.

-O resim genç bir Kuvvayı Milliyeci'yi simgelemektedir.

-Sovyet İhtilali 1 Kasım'da değil 7 Kasım 1917'de yapılmıştır.

-Dergimiz 29 Ekim 1951'den sonraki ilk sayısında (1 Kasım 1951) Cumhuriyet Bayramı'mızla ilgili şiirler, yazılar ve Atatürk'ün demeçlerinden parçalar yayınlamıştır.

Arif, T.K.P. üyesi olduğu savı ile Harbiye'deki askeri cezaevinde yatıyordu.

Bizi tutuklamadan yargıladılar. Kısa sürede aklandık.

Ama aklanmak yetmedi **Yeryüzü**'nün yayımını sürdürmesine.

Uluslararası sermayenin kucağında yerini bulmaya başlayan Demokrat Parti'nin siyasal uzmanları 1500 basan iki yaprak düşün ve edebiyat dergisine bu kez de yasadışı baskılar uygulamaya başladılar.

Basımevi bulamıyorduk.

En kabadayı gazetenin tirajı 30-40

bindi o zaman.

1000-1500 okumuşun düşünmesinden korktuklarının bilincindeydik.

BERABER'İN ÖYKÜSÜ

1952 yılı boyunca Türkiye Komünist Partisi ile ilgili tutuklamalar devam etmişti. "Fısıltı gazeteleri" İstanbul'dan, Ankara'dan, İzmir'den pek çok kişinin alındığını yayıyorlardı gün geçmeden.

-Zeki Baştımar'la Dr.Sevim Tarı'dan sonra Dr.Şefik Hüsnü'yü, Reşat Fuat'ı, Mihri Belli'yi, Enver Gökçe'yi götürmüşler.

-Sansaryan Hanı'ndaki hücreler dolduğu için Harbiye Askeri Cezaevi'nin bahçesinde yeni hücreler yapılıyormuş.

-Ankara'dan Ruhi Su'yu, Ulvi Uraz'ı, Ahmed Arif'i, Nijat Özön'ü getirmişler.

-Ahmed Arif hücresinde bilek damarlarını kesmiş.

-Yaşar Çöl'ü Bakırköy akıl hastanesine sevk etmişler.

Tutuklu yakınları işkenceye dayanamayıp konuşanları duyuruyorlar gerekli gördüklerine.

Ama Sansaryan Hanı'nda olan bitenlerin, o aşamada bizim yeni bir dergi çıkarma amacımızla ne ilgisi var ki..

Bu kez tasarıların kaptan köşkünde Naci (Fethi), Metin (Prof.Özek) ve ben bulunuyoruz.

Kimi danıştıklarımızın gözleri değişiyor açıkça.

-Bu koşullarda **Yeryüzü**'nden sonra yeni bir dergi mi?

Bereket versin Orhan Kemal, Rıfat Ilgaz, A.Kadir, Ö.F.Toprak, Lütfi Erişçi, Cahit Irgat, Kemal ve İhsan İncesu'ların gözleri o gözlerden değil.

Yeryüzü'nde toplumsal/siyasal sorunlara yaklaşan yazılar çoğunluktaydı. **Beraber**'de edebiyat öne geçti. Tahsin'in (Yücel) ilk öyküsü "Tuman" **Yeryüzü**'nde çıkmıştı. **Beraber**'de sık görünen imzalar arasında yer aldı Tahsin. Fahir Onger, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Can Yücel de öyle.

Yeryüzü ve **Beraber**'de yazan bizler, dünyaya, ülkemize ve insanlarımıza iktidarların dümen suyuna rahatça giriveren kapıkulu tabiatlı "yenilikçiler"den başka gözlerle bakıyorduk. Bu nedenle kendiliğinden farklı görüşler oluşmuştu edebiyatımızda.

Gazeteler ve partilerden, bankalardan yardım gören edebiyat dergileri ya yok sayıyorlardı bizi ya da saldırıyorlardı.

Onlar da, bizler de edebiyatımızın çağdaşlaşma sürecine özgü yetersizliklerin çemberinde çıkar yol arıyorduk aslında. Başta, dilimizin hızla gelişmesinin yarattığı kaçınılmaz güçlükler vardı. O yıllar, konuşurken kullanamadığımız sözcükler yazı dilimize geçiyordu.

Türkçe'nin gelişmesinden yanaydık, ama yapaylığa düşmek korkutuyordu bizi.

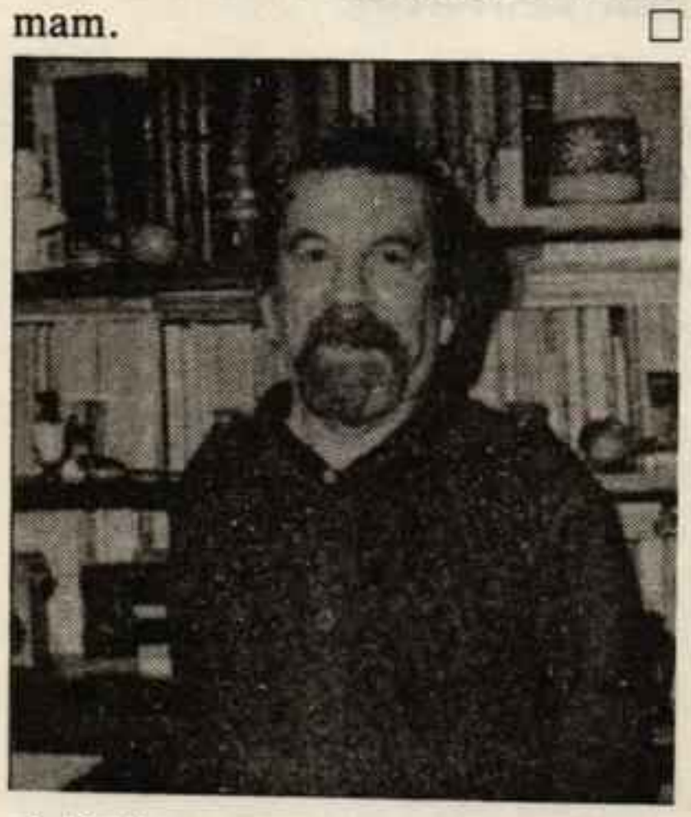
Sonra Batı kopyacılığına ve işi yürütmeye kadar götürenlere karşıydık kuşkusuz.

Zor, çetin ve tehlikeli dönemeçlerle dolu bir yola düştüğümüzü biliyorduk.

Belki yorulanlar çıktı aramızdan. Ama ayakta kalanlarımız yeni edebiyatımızın vazgeçilmezleri arasında yerlerini buldular. 1960'dan sonra kalabalıklara ulaşarak ülke ölçeğinde ilerleme bilincinin simgesi düzeyine yükseldiler.

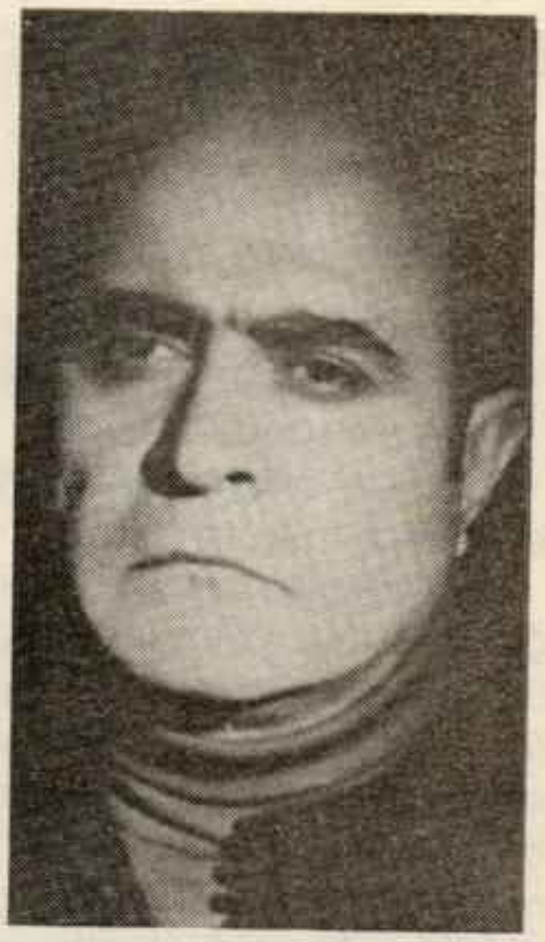
1952 ve 53 yıllarında 12 sayı çıkabilen **Beraber** için 142. maddeden dava açılmadı ama Metin Özek "dine hakaret" savı ile yargılandı. Ve bilirkişi Ord.Prof.Ali Fuat Başgil'in raporu ile altı aya hüküm giydi. Tıp fakültesinde son sınıf sınavlarına giriyordu. Cezası "tecil" edilmeseydi hekim olamayacaktı.

Cesaretini ve korkusunu unutamam. □



A.Kadir

Fethi Naci



Ahmet Arif

Arif Damar

YAZARLAR VE OKURLAR

Süreyya Berfe

Bu derginin okurları!

Kimsiniz siz? Neden okuyorsunuz? Neden dergi de okuyorsunuz? Neden bu dergiyi okuyorsunuz?

Sizin yerinize cevaplandırmaya çalıştım: Siz, bilinçli okurlarsınız. Okumanın önemini çoktan kavramışsınız. Dergilerde farklı türlerde ürünlerle karşılaşacağınızı biliyorsunuz. Yayın politikasını doğru bulduğunuz için, ucuzcu ve kolaycı olmadığı için bu dergiyi okuyorsunuz.

"Kültür, edebiyat, politika, sosyoloji, seksoloji uzmanı Attilâ İlhan otuz yıl önceki 'bir gecelik'i anlatıyor. Deniz Türkali on-onbeş yıl öncesinden dem vuruyor. Yeni bir boyut mu, oldukça eski bir boyut mu? Ayrıca boyut mu? Hiçbiri önemli değil."

Bedirhan Toprak, benden yazı istediğinde uzun uzun düşündüm. Ne yazacağım? Kime yazacağım? Nasıl yazacağım? Çıkamadım işin içinden. Ama söz verdim, yazmam gerekiyor. Böyle bir dergi ve niteliklerini az da olsa bildiğim okurlar... Kısacası, iyi okurlar. 46 yaşındayım. Bunca yıl, şu inancımı yitirmedim: Kültür, sanat ve edebiyatı ayakta tutan, geliştiren, yenileyen sadece yazarlar değil, iyi okurlardır.

İşte, ben bu dergide iyi okurlara, size yazacağım. Gelin bu alışkanlığı değiştirelim, birlikte yazalım. Konuları, olayları, yazılması gerekenleri birlikte seçelim. Gözünüzden kaçmadığına inandığım iki konuyla başlayalım...

ŞİİR BAHÇESİ

"Türk TRT'si Televizyonu"nda pazar günleri bu adla bir program yayınlanıyor. Hazırlayıp sunan şiirimizin ustalarından Şemsi Belli. İlk programda yine şiirimizin ustalarından, şiirimize önemli katkıları olmuş bir dev yer aldı: Mehmet Çınarlı. Yirmi dakika Mehmet Çınarlı'dan ve hayranı bir bayandan şiirler dinledik. Şiir nedir? Türk şiiri hangi düzeydedir? Bir kere daha gördük, bir kere daha kafamıza dank etti.

Bir hafta sonra ünlü şiir spikeri Nedret Selçuker altın mısralar, gümüş nağmeler döktürdü. İçimiz ferahladı, gözümüz gönlümüz açıldı.

İzleyen hafta, sıra Şemsi Belli'ye geldi. Türk şiirinin mümtaz simalarından çağdaşları olmakla gurur duyduğumuz Rıza Beşer ve Ayhan Hünalp şiirleriyle ruhumuzun derinliklerine işlediler.

Üç haftadır bir katliam izliyoruz. Kimseden ses-seda yok. Sayın Cem Duna ve Serpil Akıllıoğlu'nun şiir beğenilerinin düzeyi, bu olamaz. Programda okuyan şairlerin, Türk şiirinde katre kadar yerlerinin olmadığını da mutlaka bilirler. O zaman kurumuş olan "Şiir Bahçesi" kaldırılmalıdır. Gazetelere bir yazı göndererek programın kaldırılması için bir protesto kampanyası başlatacağım. Sizden ricam, doğrudan TRT'ye yazarak programın kaldırılmasını isteyin. Serpil Akıllıoğlu'na gönderin mektuplarınızı. Mutlaka değerlendirecektir.

KADIN-ERKEK İLİŞKİLERİNDE YENİ BİR BOYUT

Kadın-erkek arasında yeni ne olabilir? Olamaz. İnsanın ruh ve beden yapısında keşfedilmemiş ne kaldı ki? İki insan arasında - sapmadıkları sürece- belirli şeyler yaşanır. Boyutları bellidir. İki kişinin belirleyeceği boyutlardır. Hiçbiri yeni değildir. Belki de insanlığın yaşı kadardır.

Hayır. Yeni bir boyut varmış: Bir gecelik aşklar. Nokta'nın yeni sansasyonu. Önce adından baş-

CENGİZ BEKTAŞ

YÜREK BOZUMU

Üç yasemin kopardım
Eğil yüzüm içime
Kesilmiş ağacın boşluğu
Gözümde

Her yanı duvar bu bahçede
Kimkime
Dikmiş fesleğenleri
Tohum aldım

Kendi kapanır
Kapı ardımda
Çıktım
El yüzüne

layalım. Hem aşk, hem de bir gecelik. Aşka da saygı kalmadı. Aşk bir gecelik olur mu? O, olsa olsa sekstir, ilişkidir. Ertesi gün birbirini tanımayan insanların bir gecelik maceralarına aşk dersek, dillere destan olmuş aşklara ne diyeceğiz? Rezalet, kara sevda, apdallık,tutuculuk vb.

Yeni bir boyut, deniyor ve bu tür konuların uzatmalılarına düşünceleri soruluyor. Kültür, edebiyat, politika, sosyoloji, seksoloji uzmanı Attillâ İlhan 30 yıl önceki "bir gecelik" i anlatıyor. Deniz Türkali 10-15 yıl öncesinden dem vuruyor. Yeni bir boyut mu, oldukça eski bir boyut mu? Ayrıca boyut mu? Hiçbiri önemli değil. Nokta yaptı oldu. Biz de "Ne yeni boyutlar varmış da haberimiz yokmuş" deyip okuduk. Boyutlandık.

Sizi bilmem ama, ben, gelecek sayılarda bu kafalardan kadın-erkek ilişkilerinde yepyeni bir boyut bekliyorum. Bulurlar bulurlar. Bu karmaşa içinde her şey bulunur. Önerim bile var. Bir Sabahlık Kaçamaklar. Birkaç sabahçıdan düşüncelerini alır koyarsın, bitti.

Her alanda zor şeyler yaşıyoruz. Hepimize kolay gelsin. □

CADI KAZANINDA İKİ YÖNETMEN

ABRAHAM POLONSKY ELIA KAZAN

Terence Butler

Abraham Lincoln Polonsky **Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesi**''nin Hollywood'a verdirdiği birçok kayıptan biriydi; Elia Kazan da aynı Komite'nin kendi kendini haklı çıkaran işbirlikçilerindendi. Ancak, iki yönetmenin de Buhran yılları komünizmindeki kökleri, filmleri arasında güçlü ama çelişkili bir ilişkiye yol açar. İkisi de savaş sonrası Amerikan sinemasının siyasi sorunlarının odak noktasını oluştururlar. O döneme gelindiğinde Frank Capra ve John Ford'un o çok sevdikleri popülizm (kentteki kokuşmaya karşı koyan küçük adam; Batı'yı açan öncülerin bağımsız düşünceleri) hâlâ bir bakıma kültürel bir yaygınlığa sahip olabilirdi. Ama halkın ve bireyin gücüne bunca güvenmek, büyük tekellerin ve McCarthyciliğin yayılmasına tanık olmuş bir Amerika'da pek de yerine oturmuyordu.

Polonsky ve Kazan'ın yapıtları zorunlu olarak bir değer arayışı ve savıdır. İki yönetmen de hem kendilerinin hem de Amerika'nın göçmenlik dönemlerinin tarih öncesini araştırmaya yöneltilmişler (Polonsky'de Polonya Yahudileri, Kazan'da Yunanlılar) ve burada Komite'nin doğurduğu ikilem, ikisinin de Amerikan kimlikleri ile çakışmıştı. Onlar için Amerika sertti, sömürücüydü ve kendisiyle yüz yüze gelip de ayakta kalmayı başaranları bile psikolojik olarak öldürmüştü. Bu kapsam içinde, Komite'ye isim vermek gerekiyordu, yani kendini koruma kişisel ahlakın önüne geçiyordu. Dolayısıyla Komite, Amerikan kişiliğinden bir sapma olarak görülemez. Lillian Hellman'ın **Scoundrel Time**'da (''Korkakların Dönemi'') yazdığı gibi, ''çekingen göçmenlerin çocukları müthiş insanlardır: enerjik, zeki, çalışkan; ve çoğunlukla öylesine başarılıdırlar ki ne pahasına olursa olsun ellerindekini korumaya kararlıdırlar.''

İki yönetmenden film yapmaya ilk başlayan Kazan olmuştu. Ancak yapıtları, Komite'nin önünde isim sayıp döktükten sonra daha bir güç ve derinlik kazandı, belki de değişen siyasi konumunu anlatmak ihtiyacı duyuyordu. Kazan'ın ilk dönem çalışmaları çoğunlukla oldukça kişiliksizdir, **Gentleman's Agreement**'daki (''Centilmen Anlaşması'') gibi antisemitizmi bir sosyal sorun olarak değil de bir bireysel yenilgi sorunu olarak gören Komite öncesi Hollywood liberalizminin sığ yönlerini açığa çıkarmaya fazla isteklidir. Polonsky'de ise durum farklıdır: 1947'de Robert Rossen'in Polonsky'nin ilk solo senaryosundan çektiği **Body and Soul** (''Beden ve Ruh''), ilk yönetmenliğe başladığı 1949 yapımı **Force of Evil** (''Kötülüğün Gücü'') tehlikeli biçimde iktidara dönük, yığının tepesine çıkmayı başaramayanlarla hiç ilgilenmeyen Beyaz-Anglosakson-Protestan Amerika'nın rahatsız edici **film noir** incelemeleridir. **Force of Evil**'ın, ayrım yapmadan hem serserilere hem de polise muhbirlik yapan küçük bahis muhasebecisi, korkak Yahudi Bauer'de Polonsky, daha Komite'nin çalışmaları yaygınlaşmadan Amerikan toplumunun muhbir ürettiğini teşhis eder.

Komünistlerin Hollywood'a katkılarının çoğu, özellikle de doğrudan olanlar, şimdi ne yazık ki hiç de ilerici görünmüyor: Örneğin KP'li aydınlardan John Howard Lawson'un **Action in the North Atlantic** ve Dalton Trumbo'nun **Tender Comrade** için yazdıkları savaş dönemi senaryolarında olduğu gibi, KP slogancılığı, ancak tüm savaş hükümetlerinin destekleyeceği basit popülizmi güçlendirmeye yarıyor. KP üyesiyse bile, Polonsky'nin parti çizgisine uymak gibi fazlaca bir derdi yoktu. Senaryoları, toplumdaki rollerin bireyin dürtülerini nasıl etkilediğinin karmaşık yoldan incelenmesi yönünden özellikle çarpıcıdır; tartışılır ama KP'li senaryo yazarları arasında bir tek Richard Collins, Don Siegel'in **Riot in Cell Block 11** filmi için yazdığı senaryoda bunu başarabilmiştir.

Gerçekten de Freud, Polonsky'yi Marx kadar etkilemiş görünüyor. Yine kara listeye alınan liberal yönetmen Bernard Vorhaus gibi **(So Young So Bad)** Polonsky de bireyde sağlam bir kişiliğin geliştirilmesini toplumun

başlıca görevi olarak görür. **Body and Soul** ve **Force of Evil,** John Garfield'in kısa ömürlü Enterprise stüdyoları hesabına gerçekleştirilmişti. Garfield 1930'larda, New York'un radikal ve deneysel Grup Tiyatrosu'nda (Kazan'ın da oynadığı) Clifford Odets'in **Golden Boy** ("Altın Çocuk")'u gibi oyunlardaki rolleriyle ün kazanmıştı. Odets'in Polonsky üzerinde çok önemli bir etkisi olduğu, **Body and Soul ve Force of Evil**'ın Garfield imgesini taşıma biçimi, diyaloglardaki "şiirsel gerçekçilik" ve ilk filmin **Golden Boy** gibi boks dünyasını ele almasında görülüyor. Odets'de olduğu gibi Polonsky'nin de sosyalizmle olan bağları, Amerikan toplumundaki maddi başarı güdüsünün güçlü bölücü etkisinin üstesinden gelebilmek gereğine olan inançtan yola çıkıyor.

Hollywood'daki cadı avının doruk noktasındaki zamansız ölümünden önce Garfield, yoksul sınıf kökenlerinden başarı hırsıyla trajik biçimde yabancılaşan "Altın Çocuk" tipi bir genç adam karakterini kendine maletmişti. Umutsuz bir sosyal adalet yakarışına yaklaşan **Force of Evil,** Garfield imgesini ele alışı bakımından özellikle anımsanmaya değer. Yahudi kökenli olması yüzünden avukat ortağının aksine iyi bir üniversiteye gidemeyen Garfield'in Joe Morse'u, serserilerin davalarına bakan ünlü bir avukat olarak yine de zengin olur. Ama Joe'nun ağabeyi Leo, büyük çetelerce yutulmak tehlikesindeki küçük, kanun dışı bir bahis işiyle ekmeğini kazanır. Serserilerin kaçırdığı Leo kalp krizinden ölünce, Joe çevresindeki kokuşmuşluğa karşı cephe alır.

Ailesinden birinin öldürülmesi ile harekete geçmeye kışkırtılan kahramanın intikamı efsaneleri 50'lerin Amerikası'nda çok popülerdi; nedeni belki de Komite'nin güçlendirdiği tehlike duygusundan bir kaçış sağlamasıydı (Kazan'ın **On the Waterfront,** Anthony Mann'ın **The Man from Laramie** filmleri). **Force of Evil** bunlarla bir benzerlik gösterse de, şiddet dolu kahramanla bir boşalım özdeşliği kurmaktan kaçınışıyla sonuç olarak onlardan ayrıdır. Filmin asıl doruğu Joe'nun serserilerle karşılaşması değil, son sekansta ağabeyinin pis bir kanala atılmış cesedini bulmasıyla toplumsal sorumluluğunun bilincine varmasıdır. Muhtemelen sansür yüzünden, Joe'nun bütün bildiklerini polise anlatmaya karar vermesi gereği doğar, ama bu, filmin sonunun gücünü azaltmaz. Polonsky polisi hoşgörüden uzak gösterdiğine göre, Joe bu davranışıyla tamamen tükenmiş gibidir. Dolayısıyla film, ertesi yıl oynanan Odets'in Hollywood karşıtı oyunu **The Big Knife**'ın kahramanı gibi tükenmiş insanlar üzerinde durulmasının ve Polonsky'nin McCarthy karşıtı romanı **A Season of Fear**'in ("Korku Mevsimi") korkusuz hümanizminin bir başlangıcıdır. Polonsky romanında şöyle der: "Öyle bir yere geldik ki sağ kalabilmekten başka bir şeyin önemi yok ve ben, sağ kalmanın canı cehenneme, diyorum."

Amerikan Komünist Partisi, Komite'nin iddia ettiği gibi totaliter bir tehlike olmaktan çok uzaktı. Yetersizlikleri (Stalinizm'i lanetlemekte ayak sürümesi, liberallerle ittifak yapanları aforoz etmesi) Polonsky gibi parti üyelerinin eleştirilerine ve bazılarının da zaten zayıflayan partiden uzaklaşmalarına neden oluyordu. Bazı yönleriyle Komite, 1930'ların New Deal'inin itibarını gölgelemek için de kullanıldı. New Deal döneminde Amerika hür teşebbüsle değil reformcu bir devlet müdahalesiyle ayakta kalabilmişti. Zaten Komite tarafından kara listeye alınanların çoğu -KP üyesi olsun olmasın- New Deal'in kalıplandırdığı liberal ve hümanistlerden başka bir şey değillerdi. Bireyin özgürlüğü üzerine çalınan bütün borazanlara rağmen Komite dönemi - Fred Zinnemann'ın **High Noon** filmi ve Arthur Miller'in **The Crucible** oyununda da hissedildiği gibi- yalıtlanmış bireylerin kızgın yığınlar karşısında ilkelerini korumaya çabaladıkları dönemdi.

"Dostça tanıklığa" soyunan solculardan bazıları sadece sol kanat totaliterizmine karşı çıkmak için böyle hareket ettiklerini iddia ederek antikomünist paranoyaya katkıda bile bulundular. Böyle bir iddia savunulamaz. Polonsky bu iddianın en can alıcı sakatlığını, Kazan'ın **On the Waterfront** ("Rıhtımlar Üzerinde") ve **A Face in the Crowd** ("Kalabalıkta Bir Yüz") filmlerinin senaristi Budd Schulberg'e şu soruyu sorarak sergilemişti: "Onu zorladıklarında neden muhbir oldu? Onu zorlamadan önce neden olmamıştı?" (**İsim Vermek** kitabında Victor Navasky aktarıyor).

Elia Kazan

Abraham Polonsky

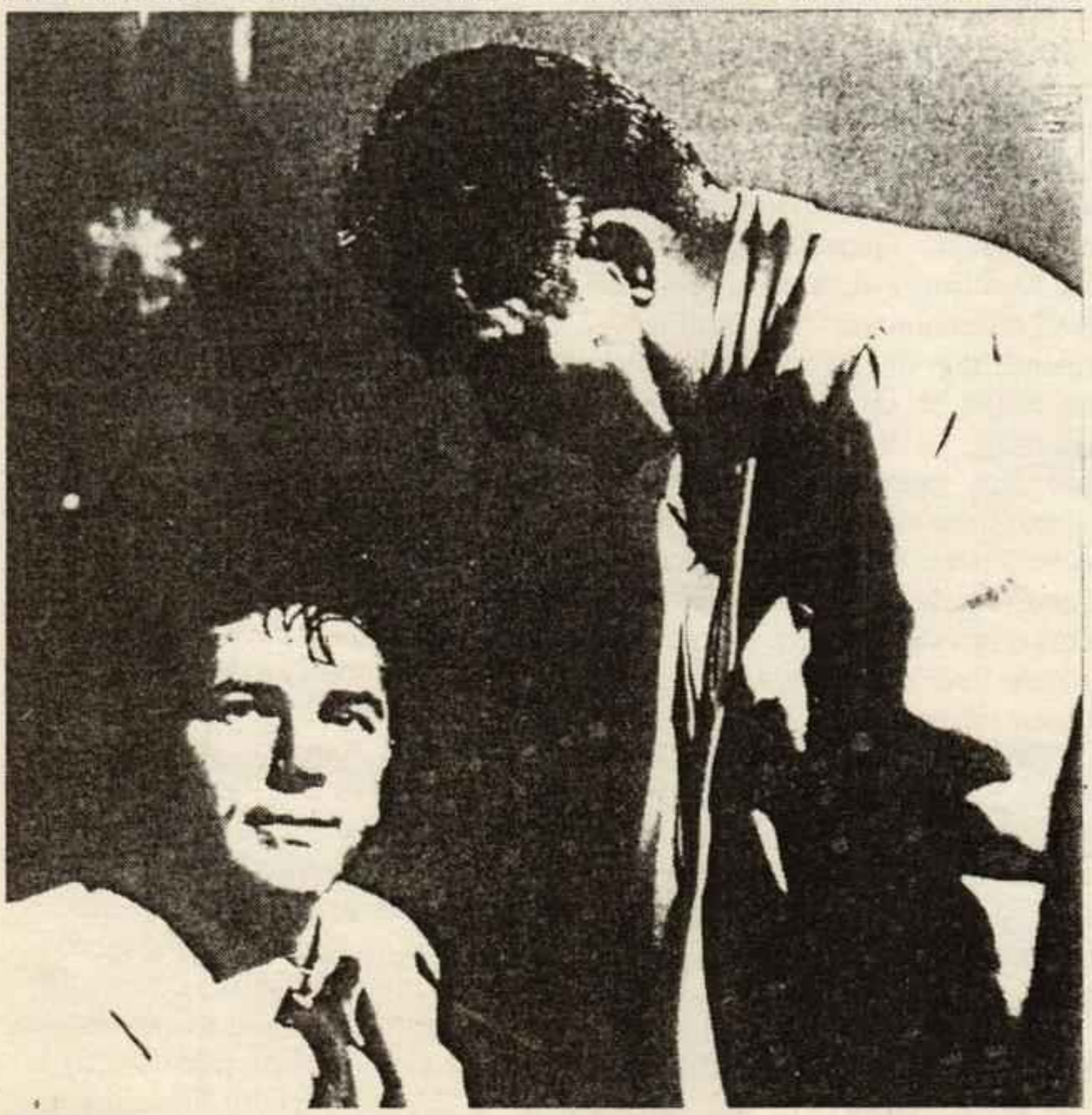
Kazan, Komite ile işbirliği yaparken Schulberg'den daha ısrarlı biçimde kendini birey özgürlüğünün savunucusu olarak tanımladı. Ancak davranışının asıl nedeni, kara listeyle tehdit edilenlerin içinde, mesleki açıdan en çok şeyi onun kaybedecek olmasıdır. Daha derine inilirse, belki de, daha sonra **America, America** gibi yapıtlarında ve **The Arrangement** ile **The Anatolian** gibi romanlarında irdelediği Yunan-Amerikalı kimliğinin çağrısına cevap veriyordu: Burada, yoksulluktan kaçan etnik grup, onlara gelecekte zenginlik ve başarı vadeden Amerikan toplumuna asimile olmaya zorlanır, ama yine de eski gelenek kokusu sinen bir babaerkil bi-

reyciliğin nosyonlarına sarılarak düzenle bütünleşmesinin vardığı sınırları bulandırmaya çabalar.

Kuşkusuz Kazan'ın stratejisi sadece bir sapma olmaktan daha çok kendi hayallerini koruma ihtiyacıyla sarılmış gibidir. Kara listeye alınan Polonsky'nin tersine, Kazan bireycilik düşüncelerinin, birey özgürlüğünün erozyonunu aslında nasıl maskelediğini hiç kavrayamadı. Başlangıçtan beri Kazan'ın kendisi de **America, America**'daki kahramanın Amerika'da "temizleneceğine" olan yarı mistik inancının tuzağına düşmüşe benziyor. Gerçi **Viva Zapata** ve **On the Waterfront**'da Amerika'nın bireyciliğe bildik teslim oluşunun onaylanışı, kendi kızgın yığın zihniyetinden saklanmak isteyen bir Amerika'nın hoşuna gitmişti, ama bu onay öylesine içten ve öylesine huşu doludur ki yapay diye bir kenara atmak da zordur.

Özellikle 50'lerdeki filmlerinde Kazan, New Deal dönemindeki devlet müdahalesinin başarılarını azımsamaya çalışan popülist Amerikan tutumunun bireyci yanlarını özetler. Siyasi baskılarla düşürülen tarihteki kopyasının aksine, Kazan'ın Zapatası, 30'ların bir Capra kahramanı gibi, siyasetin kokuşmuşluğunu protesto etmek için yönetimi bırakır. Ve toprak sahibi bir köylülüğün yaratılması açısından Meksika'daki devrimi destekleyen **Zapata** filmi, King Vidor'un **Our Daily Bread** ("Günlük Ekmeğimiz")'inde ve Zapata'nın senaristi John Steinbeck'in **The Grapes of Wrath** ("Gazap Üzümleri") ve **Of Mice and Men** ("Fareler ve İnsanlar") romanlarında (birincisi John Ford ikincisi Lewis Milestone tarafından filme alınmıştı) varolan insan ve toprak arasındaki romantik ilişkiyi de anımsatır.

Sendikacılığa karşı tutumuyla **Waterfront**'da Kazan, **Our Daily Bread**'deki tekil çabaların gücüne olan tanrısal güveni gösterir; örneğin Terry Malloy'un kardeşini öldüren sendika kabadayıları ile tek başına hesaplaşması fiziki esnekliğin zaferidir ve son derece önemli bir sahnede Malloy dok işçilerini işe başlatır. **Force of Evil**'deki Bauer gibi Malloy da hem yığının uşağı hem de polis muhbiridir ama Kazan, Malloy'un kimliğinin temelindeki özdeşlik duygusunun ne dereceye kadar iktidar birimleri arasında gidip geldiğini gösteremez.



Polonsky'nin Force of Evil filminde John Garfield

Film yapmaya başlamadan önce de Kazan, kendi anlatımıyla, Amerikan popülizminin şiddet dolu, saldırgan tarafına açıktı. "Komünist Parti'de derdik ki Amerikan toplumunda ya gangster olunur ya da devrimci; ikisi de aynı öfke ve aynı küskünlükle beslenirler." (**"Kazan Kazan'ı Anlatıyor"**, Michel Ciment). Group Theater'a yerleşmiş bir 'proleter şimşek' olarak Kazan, Odets'in oyunlarında işte böylesi bir öfke ve küskünlüğü tam anlamıyla ifade etme fırsatını bulmuştu; **Paradise Lost**'da gangster, **Waiting for Lefty**'de devrimciyi oynuyordu.

Kazan'ın siyasi düşüncelerindeki kıskanç ve sinir bozucu sendikalizm göz önüne alındığında ilk filmlerinden bazılarının sol kanattaki aşırı inançları kızdırmak amacını gütmesi belki de kaçınılmazdı: **Viva Zapata'**da devrimi destekleyenler, dogmatik teoriler ve naif bir idealizmle, aynı devrimin yıkılmasında önemli bir rol oynarlar; **On the Waterfront** safdil işçi dayanışması nosyonlarını reddeder, çağdaş gerçeklikten hareket ederek gangster yuvası haline gelmiş bir dok işçileri sendikası betimler. Yine de edindiğimiz genel izlenim, Kazan'ın KP günlerinden kalma bir öfke ve küskünlüğün, devrimci renkleri silinince kendi başlarına bir amaç haline geldiğidir. Bu amaç büyük önem kazanır, çünkü Kazan "sert erkek" bireyciliğini öne çıkarırken, Odetsçi başarı tragedyası temalarını bir doğal ayıklanma sürecini göstermek için tekrar çizer: Marlon Brando o ünlü Yöntemci oyununda şiddet ve kırgınlık arasında gidip gelirken John Garfield'i anımsatır, ama Zapata ve Malloy'da galip gelen şiddettir; erkeğin kendini kanıtlama davasında duygusal ilişkiler unutulur.

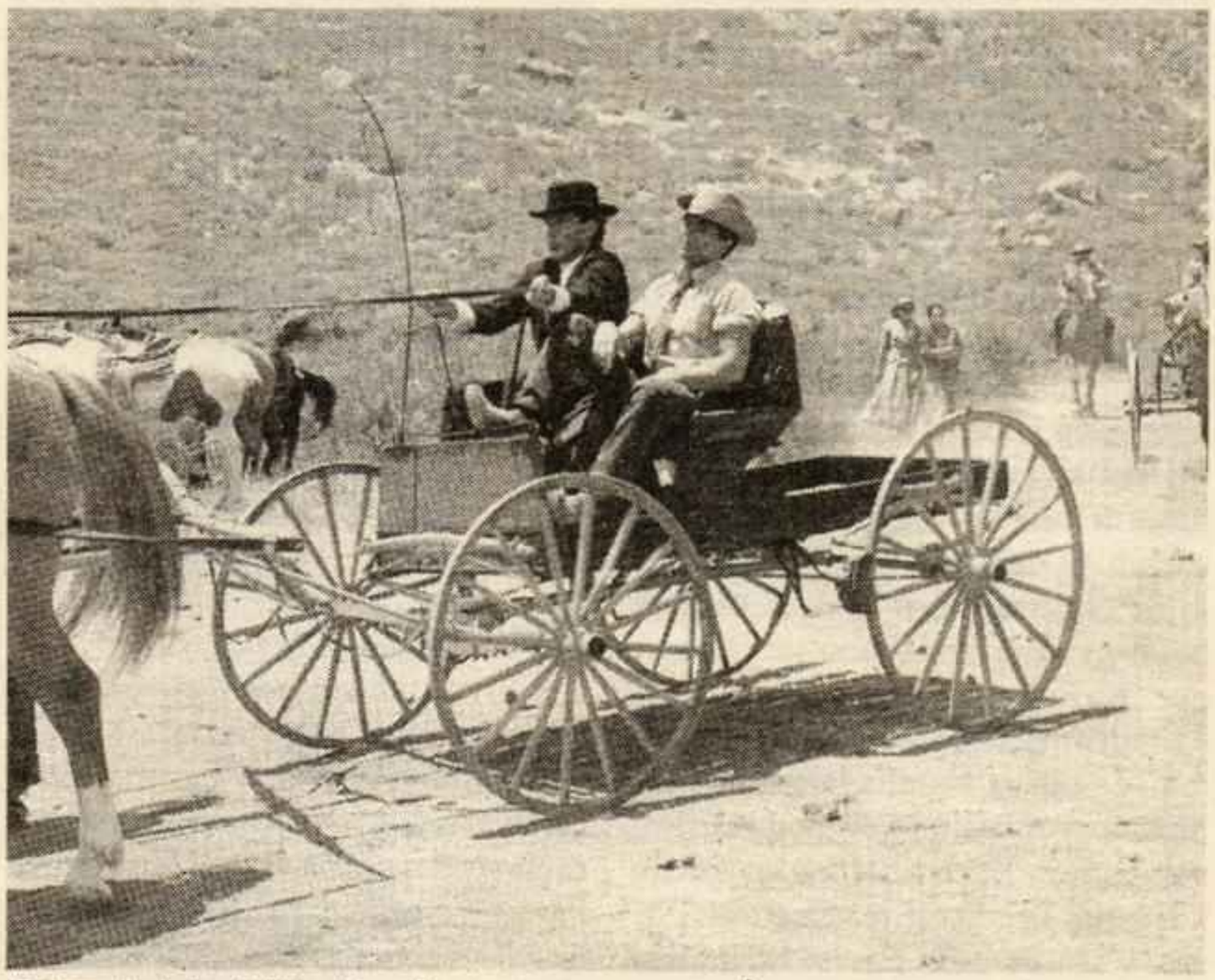
Kazan'ın filmlerinde Amerikan sinemasının bildik güç imgeleri sık sık kullanılır, örneğin otomobiller dinamik saldırganlığı çağrıştırır. Cinselliğin patlayıcı bir güç olarak betimlendiği kaba bir Freudculuk ile, topluma hayvansı bakışı desteklenir. İşte bu yüzden de Kazan, Tennessee Williams ve Willam Inge'in **(A Streetcar Named Desire, Baby Doll, Splendor in the Grass)** sımsıkı kapa-

lı ve günah yüklü dünyalarını çekici bulur. Böylesi bir Freudculuk, saldırganlığa hayranlığı yasallaştırması açısından özellikle kabadır. Nitekim **Streetcar**'daki kavgacı proleter, Huey Long hayranı Stanley Kowalski'nin (Brando) geçkin güneyli güzel Blanche Dubois'ya tecavüzünde Kazan, Williams'ın cinsel dinamik kavramını zevksiz ama etkili biçimde ifade eder.

Ahlaki kararsızlık Komite döneminin bir parçası olabilir ama Kazan yapıtlarında değil bunu yansıtmak, adeta bir çamur gibi içinde yuvarlanır; aynı suçlamayı savaşın hemen sonrasındaki Amerikan sinemasının büyük bir bölümü, özellikle **film noir**'lar için de yapabiliriz, ama ahlaki kararsızlığın içindeki yuvarlanış Kazan'ın yapıtlarını öne çıkarır. Yine önemli bir nokta, Kazan'ın güya Komite dönemi alegorisi olan **A Face in the Crowd**'da bir kesinlik olmayışıdır, yönetmen ahlaksız medya demagogu kahramanına duyduğu zıt duygularla dolu hayranlığın kapanına kısılır. Kazan, ahlakla ilgisi olmayan bir kahramanı açıkça yasallaştıran öykülerde kendini her zaman daha rahat hisseder. Polonsky'nin **Force of Evil**'ında kardeşler arasındaki çatışma toplumsal bilincin uyanışı ile ortadan kalkar, oysa Kazan'ın dünyasında Kabil'in lekesi hep varolan bir damgadır: Kardeşler arasındaki rekabet, erkekler arasında hem sevgi hem nefretle dolu dostluklar, ayrıca anne ya da baba ve çocuk arasındaki son derece trajik ilişkiler tekrar tekrar ortaya çıkar.

İnsan ilişkilerine böyle bir bakış, sözle ifade etmese de, kişisel ilişkilere duyulan güvensizliği onaylamasıyla, Komite düzenini epey destekledi. Bireysel tepkilere kendini sonuna kadar teslim eden biri olarak Kazan'ın, bireysel ahlakın olanaklılığına inancı pek azdı: **East of Eden** (''Cennetin Doğusu''), hem Cal'in babasının halk ruhuna sahip olma iddialarını hem de kardeşinin pasifizmini, yalnız kendi çıkarını arayan bir ahlak titizliğinin belirtileri olarak sergiler. Kazan'a göre sosyalizm yetersizdir çünkü insan doğasının gerekli ama pek de güzel olmayan bir yönünü idealist doğası yüzünden kendine uyduramaz: **Zapata**'da Başkan Madero sosyalist inançlarına rağmen lanetlenir çünkü Zapata gibi bir eylem adamı olamayacak kadar iyi yüreklidir; oysa Zapata dikkafalı kardeşinin öldürülmesini infaz ettirecek kadar kararlıdır; **America, America**'da genç Yunanlı Stavros, İstanbul'da kanla bastırılan bir rıhtım işçileri mitinginden sağ çıktığında, doğal ayıklanma sürecinden yararlandığı için kendi kendine değer vermeye başlar.

Kazan'ın yapıtları sonradan küçümsemek üzere, çoğu kez iyilikseverlik fikri (Hıristiyan çağrışımlarla), uyandırır; yönetmenin tekrarlanan bir motifinde armağan, bir zafer anısına dönüşür. **America, America**'da zayıf, veremli Ohannes, Amerika'ya giriş vizesini Stavros'un alabilmesi için kendini öldürmeden önce, Stavros'un ona verdiği bir ayakkabıdan, sanki onun sağ kalabilmesi için ayak-



Polonsky'nin Willie Boy filminde Robert Blake

Kazan-America, America

kabıların sahibine geri dönmesi gerekiyormuş gibi, vazgeçer. **Waterfront**'da bir ceket, dava uğruna ölen bir dok işçisinden diğerine geçer ve bir ironi halinde, ilk işçinin ölümüne karışan Terry Malloy'un mülkiyetine geçer. **Zapata**'da Zapata'nın devrimci bir çocuğa verdiği at, aynı şekilde bir ölüm sekansının içine çekilir, sonunda vahşi ve süvarisizdir, Zapata'nın öldürülüşündeki şiddet biyolojik bir bütünlüğün kendini ortaya koyuşunda sadece bir belirtidir.

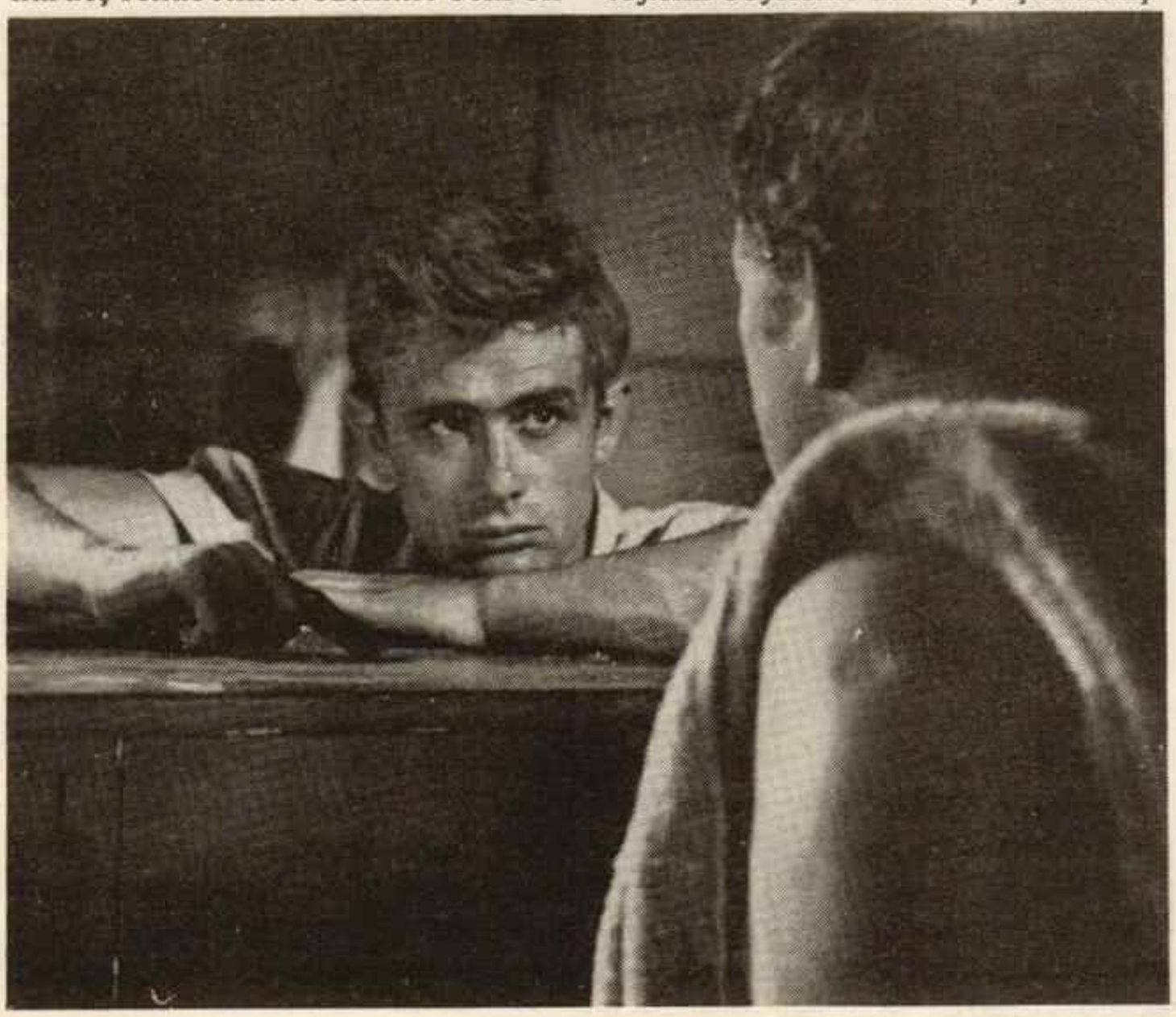
Kazan'ın sözlerine göre (Özellikle **"Kazan Kazan'ı Anlatıyor"** da) filmlerinde tekrarlanan baba-oğul ilişkileri ya da benzerleri (çoğunlukla bir başarı-yenilgi bölünmesi halinde sergilenen), Buhran yıllarında batan küçük bir iş adamı olan babası ile ilişkilerinden nasıl etkilendiğini aydınlatır. Babası yenildiği halde kendisinin başarılı olması yüzünden duyduğu suçluluğu dağlama gereksinimi, belki de yönetmenin o şiddetli kendini haklı çıkarma arzusunun sorumlusudur. Kazan'ın sürekli bir sabit fikir halinde ortaya çıkan, doğal ayıklanma ve talihsiz bir alınyazısının haklılığı nosyonlarının nedeni de kuşkusuz budur. Kazan babasının küçük kardeşini kendisine tercih ettiğini de anlatır; bu da belki **East of Eden**'daki kardeş rekabetinde özellikle belli bir hayalin gerçekleşmesidir: Cal, kardeşini duygusal olarak çökerttikten sonra babasıyla barışmak ister.

Başka Kazan filmlerinde de benzer durumlar görülür. **Waterfront**'da Terry Malloy'un kendini kanıtlama çabaları sendika kabadayılarından kopmasını gerektirir, onlar da kardeşini öldürürler. **America, America**'da, Stavros'un Amerika'ya kabulü Ohannes'in ölümüyle garantilenir ve zıt duygularla dolu bir dizi erkek ilişkilerinin doruk noktasında Stavros ile babasının ilişkisi arka plana çekilir. Bir tiryaki gibi Amerika'yı idealize ederek görmekte ısrar eden Stavros, Avrupa'yı terkederek meydan okuduğu baba otoritesinin bir eşdeğerlisini kurmaya çalışır gibidir; böyle bir psikolojiyi anlaması, Scott Fitzgerald'ın **The Last Tycoon** romanının filme aktarılmasını Kazan'a çok uygun kılmıştır: Aynı reddedilme duyguları içindeki zengin iş adamına (Robert De Niro), Hollywood'un parıltısı bir sığınak sağlar.

Stavros sadece bedeniyle çalışabileceği işler bulabilir, babası ise Amerika'ya getirilemeden ölür ve **America, America** önceleri büründüğü kahramanca tavırlarla çelişen bir ironi ve karmaşa ile biter. Daha sonraki filmlerinde Kazan düzene uymanın psikolojisini böylesine dürüstçe işlememiştir. **The Arrangement**'da Stavros, Eddie Evangelos'un amcasıdır, bu da Eddie'nin etnik çevresi ile, reklamcılığı meslek edinmekten kurtulmasına engel olan konformizm arasında bir bağlantıyı çağrıştırır; ama filmde Kazan, psikolojik çözümlemeyi reklamcılık üzerine bir taşlamanın içine gömer, dolayısıyla Eddie'nin ikilemi, bireysel dinamizmi modern toplumun basit bir engelleyişi olarak gösterilir.

Daha sonraki filmlerinde, toplum konusundaki böylesi karamsarlık, çoğu kez Kazan'ın liberal ve solcu değerlerden hoşlanmayışını desteklemeye yarar. 1960'ta çevirdiği **Wild River**'da ("Vahşi Irmak") durum böyledir. Bu filmde New Deal, kuşkuyla çağrıştırılır, Tennessee Valley Authority ise senatörlerle bürokratlar arasındaki iktidar oyununun bir göz boyaması olarak betimlenir. Oysa bu kurum devlet müdahalesinin bir başarısıydı, ucuz enerji sağlamış ve toprağı ıslah etmişti. Kurumun bir projesinin yayılma alanında çekilmeyi reddeden anaerkil Ella Garth ile karşılaştığında, Montgomery Clift'in oynadığı kurum yetkilisi, fiziki cesarete inanmaya başlar ve üyesi olduğu bürokrat toplumdan daha canlı olan topraktan çıkılmasını emredebilecek bir geçmiş Amerika'ya özlem duyar. Öncülere duyduğu romantizmle **Wild River**, döneminin tam bir yansımasıdır. Bu film gibi 1960'ların Westernleri, Amerika'nın sosyal ayırımları görmezden gelmekte ısrar edişini vurgulayan genel bir epik toplum görüşüyle sürekli başarı kazandılar. Polonsky, Rossen ve Dmytryk gibi yönetmenler de bu görüşün yanlışlığını sinemaya aktarmaya çalıştılar.

Kara listeye alınması, Polonsky'nin Amerikan sinemasında yaratıcı bağımsızlığını pek ender gösterebilmesi anlamına geliyordu. Kara listeden sonra filme çekebildiği senaryolar da **(Madigan, Avalanche Express)** ahlaki karmaşıklıkları yetersiz biçimde yansıtan kaba macera filmleri olmaktan öteye geçemedi. Yine de, **Force of Evil**'dan yirmi yıl sonra Polonsky, 1970'lerin en iyi özeleştirel westernlerinden olan **Tell Them Willie Boy is Here**'ı ("Onlara Willie Boy'un Burada Olduğunu Söyle") çekmeyi başardı. Hemen ardından da **Romance of a Horse Thief** ("At Hır-



Kazan-East of Eden'da James Dean

sızının Aşkı'') geldi. Bu film, maalesef, Kazan'ın **America, America**'sı gibi sadece Fransa'da gösterim imkanı buldu ve anlayışlı bir tepkiyle karşılandı. Az olsa da, Polonsky'nin yönetmenlik ürünleri önemlidir, nedeni de Kazan'ı manevi boşluğa götüren değer karışıklığından kendini kolayca kurtarabilmesidir.

Willie Boy, sevgilisinin zorba babasını kazara öldürdükten sonra kızla birlikte kaçan ve bir insan avının kurbanı olan bir Paiute yerlisinin öyküsüdür. Nicholas Ray'in **Johnny Guitar,** Alan Dwan'ın **Silver Lode,** Robert Aldrich'in **Kiss Me Deadly** ve Rossen'in **They Came to Cordura** filmleri gibi bu film de Komite'nin unutulmaz günah keçisi izleklerini çağrıştırır; Kazan'ın yapıtlarının tersine, bu filmler Amerika'nın bireycilikle övünmesini kılıksızın gösteriş düşkünlüğüne benzeten bir görüşü yansıtarak Komite'ye bir tür cevap verirler. Polonsky Komite karşıtı romanı **A Season of Fear**'de bu temayla ilgilenmişti: Kara listenin herkesi işten edişiyle mesleğinde ilerleme imkanı bulan bir devlet memurunun küstah ve rahat psikolojisinin incelenmesiydi roman. Ama **Willie Boy**'un ayrıntılandırılması özellikle daha büyük kavramların peşindedir: Willie'nin peşinde insan avına katılanların çoğunluğu, yaptıkları işe Amerikan öncülerinin kahramanca romantizmini kılıf diye geçirirler, oysa aslında, Başkan Taft'ın Batı'yı ziyaretinde bir gösteri düzenlemek ihtiyacıyla heyecan içindedirler.

Polonsky burada, Kazan'ın son yapıtlarında ifade ettiği eski Amerika idealizasyonunu yadsır, ama aynı zamanda Paiuteler'in de keskin portreleri çizilir. Kaçak Willie halkının gözünde bir kahraman olur ve onların yalıtlanmışlığını, çağdaş dünyayla birleşmeyi reddetmelerini olumlar. Polonsky bir azınlık grubuyla özdeşleşmenin içerdiği sorunların farkındaydı. Beyazların arasında çalışmış olduğu için kendini yabancı hissederek buna tepki duyan Willie, içine düştüğü belanın da etkisiyle, halkıyla giderek artan fanatik, terörcü bir özdeşleşme içine girer. Yine buna uygun olarak, filmin ilk sahnelerinde Willie ile John Vernon'un oynadığı bilardo salonu kabadayısı insan avcısı arasındaki karşıtlık, Robert Wise'ın **Odds Against Tomorrow**'unun bir yankısıdır; Wise'ın bu filminin senaryosunu o sırada kara listede olan Polonsky gizlice yazmıştır ve filmde Harry Belafonte'nin kara iktidar eylemcisi ile Robert Ryan'ın perişan ırkçısı, temelde iktidarsız bir toplumsal sevgisizliğin aynasıdırlar. Willie'nin portresinde Polonsky, kurbanla mazoşist bir özdeşliğe girmekten kaçınır, oysa Nicholas Ray'in sinemasında bu çok görülür. Willie Boy ayrıca toplumda sorumlu mevkilerde olanlara da doğrudan bir ahlaki görev vermeyi reddeder; savaş sonrasının liberal filmlerinin çoğunda durum tersinedir, örneğin **Gentleman's Agreement** ve **Panic in the Streets** gibi ilk Kazan filmlerinde toplum birincide bir gazeteci ve ikincide bir sağlık müfettişi tarafından korunur. **Willie**'de rezervasyonda çalışan Elizabeth Bowman, ne yazık ki bir erkek dünyasındaki bağımsız kadın olma mücadelesinde acıyla dolmuştur; zengin bir ailede yetişmesinin yansıması olan bir protofeminizmin tuzağına düşerek, içgüdüsel biçimde Willie'ye içerler, onu kız kaçıran şovenist bir erkek olarak görür. Erkeklere karşı zıt duyguları Elizabeth'i Robert Redford'un oynadığı polis müdürü Coop'a doğru yöneltir. Coop liberal inançlıdır ama Elizabeth'in gösterdiği düşmanlık yüzünden, kadınla ilişkisi erkekliğinin sınavı haline dönüşür.

Polonsky burada belki de bazı KP'li meslektaşlarının siyasi tutumlarında kendilerini unutma eğilimine girdiklerini anımsatmaktadır. Ancak sol/liberal inançlıların davranışlarındaki iki yüzlülüğü, temsilcisi olduklarını iddia ettikleri inançların yaşama geçirilemeyeceğinin (Kazan gibi) ya da halka inandıklarında yanılacaklarının (**Lilith**'de Rossen gibi) kanıtı olarak görmez. Ona göre herhangi bir inanca sahip olanlar, bölünmüş bir toplumda kendilerine karşı da bölünebilirler. Polonsky daima bireyden çok toplumu eleştirmeye eğilimlidir. İşte bu yüzden de **Willie Boy**'da Coop ile Elizabeth arasındaki ilişki, westernin bilinen gezginci-yuva zıtlığını çağrıştırsa da, Polonsky erkek-kadın ilişkilerinin antagonist olduğunu (Kazan'ın romanlarındaki gibi) iddia etmez ve bu özel ilişkiyi de

Kazan-A Face in the Crowd'da Andy Griffith

sıradışı olmasa bile değişebilecek bir ilişki olarak çizer.

Polonsky, **Willie Boy**'da dürüst bir insanlığın mümkün olduğunu, **Force of Evil**'daki kadar büyük bir güvenle dile getirir. Bunun aracı da Willie'nin arkadaşı Lola'dır. Eğitim, Lola'ya bağımsız düşünmeyi ve topluma ancak kendi kurallarıyla uyma yeteneğini kazandırmıştır; kabilesinin kuralları yüzünden değil, kendi istediğiyle Willie ile gider. Onun varlığı sayesinde de Willie'deki şiddet bir gerçeklik değil bir tehdit olarak kalır. Lola'nın ölümüne kendisinin mi yoksa Willie'nin mi neden olduğunu asla bilemeyiz; ancak, fiziki olarak kaçmaya devam etmesine imkan kalmayınca, Willie'nin şiddete doğru bir mermer hızıyla ilerlemesine yol açan öfke ve acıyı dindirme çabasında, ölümü seçmiş olabilir. **America, America**'daki Stavros ile Ohannes gibi, Willie de Lola'nın ölümünü, sağ kalışının bedeli olarak kabul edebilir-

Kazan, America, America setinde

di; ama o, birlikte katettikleri yoldan kederle tekrar geçer ve Coop onu öldürdüğünde Willie'nin tabancasında kurşun olmadığını görür. Willie'nin ölümü trajiktir ama Lola'nın insanlığının Coop ile Elizabeth arasındaki ilişkiye sızması için bir yol sağlar. Elizabeth, ellerinden Willie'nin kanını silen Coop'u gördüğünde, ondaki kırılganlığı farkeder ve Willie'nin ölümündeki hüzün ve yalnızlığı anlar.

Romance of a Horse Thief'in tonu, Polonsky'nin daha önceki filmlerinden daha rahattır. Filmin odak noktası, yoksul Yahudi Kradnik ile orta-sınıftan devrimci öğrenci Naomi arasındaki ilişkinin olgunlaşmasıdır; önceleri Kradnik, Polonsky kahramanları gibi acı bir yalıtlanmışlık içindedir, Naomi ise Elizabeth Bowman gibi kibirli ama kafası karışıktır. Film yüzyılın başında Rus işgali altındaki Polonya'da geçer, ama dünyası güneşlidir ve Milestone'un **All Quiet on the Western Front** filmindeki kelebeğe uzanma sahnesindeki gibi ya da **Our Daily Bread** ve **Grapes of Wrath** gibi panteist New Deal filmlerindeki gibi, çoğu kez Amerikan sinemasındaki hümanizmi vurgulayan yumuşak bir doğa görüntüsü verilerek çekilmiştir.

Polonsky'nin hedefi geçmiş ideallere özlem değil, sergilediği dünyanın idealizasyonudur. İlk filmlerinde kişiliğin çiğnenmesi üzerinde durur. **Romance**'de nefret duymadan yaşamanın mümkün olduğu, insanların birbirlerine saygı duyarak özsaygıyı buldukları bir dünya yaratır. Kazan'ın "zafer anısı" sembolizmine keskin bir antitez olarak Polonsky, armağan kavramına öncelik verir; ilk senaryosu olan Mitchell Leisen'in **Golden Earrings** filmine ismini veren armağanlar ve Lola'nın Willie'ye verdiği, insanlığın devam ettiğini anlatan bir simge işlevi gören sarı eşarp anımsatılır. Kradnik, cinsel zevke karşılık olarak bir kontesin verdiği atı bir zafer anısı olarak elinde tutmaz, Naomi'ye bir hediye ve kızkardeşine çeyiz almak için değiş tokuş eder.

Kazan ailenin toplumun rekabetçi baskılarından son derece etkilendiğini anlatır, oysa Polonsky burada, kuşaklar arasındaki uzlaşmayla ilgilenir. **East of Eden, Splendor in the Grass** ve **America, America**'da Kazan'ın yaptığının tersine Polonsky, otorite kuramadı diye kahramanının babasını eleştirmez: Kradnik babasını, bir uzlaşıcı olmasına rağmen takdir eder, yaşlı adam ailesini korumayı babaerkil bir şerefin korunmasından üstün tutar. Böylelikle (tipik bir Kazan kahramanının tersine) "yüce erkek" nosyonlarından kurtulan Kradnik'te, yoksulluk yüzünden at çalarak yaşamak zorunda kalmak derin bir duygusal yara açmaz.

Avrupa'yı küçük görmek zaman zaman Amerikan kimlik propagandasının parçası olmuştur. Sicilya'nın işgalinden önce General Patton, verdiği ünlü söylevde, İtalyan ve Alman kökenli Amerikan askerlerini, karşı saftaki İtalyan ve Almanlar'la karşılaştırmış ve düşmanın, göçmen olarak özgürlüğe gidemeyenlerin torunları olduklarını söyleyerek birliklerine bir kahramanlık mirası yüklemişti. Aynı denklem **America, America**'da başkasına muhtaç olmayan Stavros ile yenik babası arasındaki zıtlıkta da görülebilir. Polonsky'nin yapıtları ise, insanın kökenlerine saygı duyulması gereğini gözeterek böylesine düşüncelerin aksini savunur. **A Season of Fear**'de Nazi Almanyası'ndan iltica eden Profesör Strom, göçmenliği bir kişiliksizleştirme süreci olarak görür ve sürgün fikrine değer verir; bir sürgün olarak da Komite'nin aşağılamasına açık hale gelmiştir. Sosyalizmin özgürleştirici potansiyelinin Polonsky'deki ifadesi olan **Romance**'de Kradnik, Strom'un teslimiyetinden esirgenir.

Kradnik'te, Kazan'ın Stavros'unun illüzyonları yoktur: Rus-Japon savaşı'na katılmaktan kaçmak için Amerika'ya giderken, Amerikan Batısı'nda onu bekleyen kahramanca kaderle alay eder. Zaten Naomi'yi hapisten kurtarmak için geri döner, Kazak birliklerini -diğerlerinin yanında- babasının da yardımıyla zekasıyla alteder. Kradnik yine sınıra geldiğinde yanında çeşit çeşit dostları ve akrabaları vardır- bu da Polonsky'nin Amerika'nın herkes için olması gerektiğini söyleme biçimidir.

Sonuçta Kazan ve Polonsky, trajedi ve potansiyellik konusunda birbirlerini tamamlayan görüşler getirirler. Doğal olarak Kazan, kahramanca davranışlar ve düzene uyuşu betimlerken bu betimlemenin içinde çoğu insanın hayatlarını nasıl yaşadıkları trajedisini görebilecek kadar olaydan kendini soyutlayabilme becerisini belki de gösterememiştir; yine de pragmatist taklidi yapan bir romantik olarak, Reagan çağına daha çok yaraşır, yapıtları bize Amerikan kültürünün kaçamaklarını anlatır. Günümüz Marksistlerinden bilimsel katılığı tercih edenler Polonsky'ye dudak büketeceklerdir ama onun Amerika'ya yaptığı, tarihini epik değil hümanist biçimde yorumlama çağrısı değerlidir. Amerika'nın öncü geçmişini romantikleştirmesini kuşku ile karşılar, Avrupa'nın yoksulları arasında daha dirimsel bir geçmiş görür; ona göre, Amerika'nın gerçekten kendine saygı duyması için tarihin akışında bu yoksulların kendi bütünsel kişilikleri kabul edilmelidir. Komite bazen galip gelmiş olabilir ama John Garfield'in ruhu hâlâ huzura kavuşmayı bekliyor. □

Sight and Sound'dan çeviren:
Ayşen Anadol

AHMET TELLİ

ÇOCUKSUN SEN

Çocuksun sen sesinin çağlayanına düştüm
Bir çiçeğe tutundum düşerken, ordayım hâlâ
Sallanıp durmaktayım bir saatin sarkacı
Nasıl gidip geliyor gidip geliyorsa öyle
Zaman benim işte, nesneleşiyor tüm anlar
Dursam ölürüm paramparça olur dünya

Çocuksun sen sesinin çağlayanına düştüğüm

Uçurum diyordun bir aşk uçurum özlemidir
Bırakıyorum öyleyse kendimi sesinin boşluğuna
Tutunabileceğim tüm umutları görmiyeyim için
Gözlerimi bağlıyorum geceyi mendil yaparak
(Gözlerim biryerlerde daha bağlanmıştı, bunu
Unutmuyorum unutmuyorum unutmuyorum hiç)

Bir rüzgâr esse ellerin fesleğen kokuyor
Kırlangıçlar konuyor alnına akşamüstleri
Bu yüzden bir kanat sesiyim yamaçlarda
Üzgün bir erguvan ağacıyla konuşuyorum
Ayrılığın zorlaştığı yerdeyim ve dalgınlığım
Bir mülteci hüznüne dönüyor artık bu kentte

Çocuksun sen alnına kırlangıçlar konan

Bir bulutun peşine takılıp gittiğimiz yer
Okyanus diyelim istersen ya da sen söyle
Batık bir gemiyim orda, seni bekliyorum
Upuzun bir sessizliğim fırtınalar patlarken
Gövdem köle tacirlerinin barut yanıkları içinde
Ve gittikçe acıtıyor yaralarımı tuzlu su

Çocuksun sen, büyümek yakışmazdı hiç

Gülüşünün kokusuyla yeşerdi bir elma ağacı
(Soluğunun elma kokması bundandı belki)
Bir elma kokusuna tutundum düşerken
Sallanıp durmaktayım bir saatin sarkacı
Nasıl gidip geliyor gidip geliyorsa öyle

Çocuksun sen, çocuğumsun

DOĞUMUNUN 100. YILINDA MURNAU:

SESSİZ SİNEMANIN SESSİZ USTASI

Refik Zerengil

Geçtiğimiz 28 Aralık, sessiz sinemanın ustalarından Friedrich Murnau'nun 100. doğum yıldönümüydü. Murnau, bugün televizyon programları ya da video bantları aracılığıyla yapıtları nisbeten geniş kesimler tarafından hâlâ seyredilebilen Charlie Chaplin gibi, Eisenstein gibi kuşaktan kuşağa yaşamış, adı efsaneleşmiş bir sinema sanatçısı değil. Sinema eğitimi yapan ya da sinemaya çok özel bir ilgi duyan az sayıda kişinin tanıdığı, filmleri üç-beş yılda bir sinematek ya da benzeri özel kulüplerin arşivlerinden çıkartılarak hemen hemen boş salonlarda gösterilen, eskaza bir televizyon programcısı tarafından yayına konulduğu takdirde genişçe izlenebilme şansına kavuşan, ama sinemayı sinema yapmakta, yeni optikteki bir buluşu **sanata dönüştürmekte** önemli rol oynamış olan sayılı yönetmenlerden birisi Murnau.

Murnau, sinemanın başlangıç evresinde, filmlerin sessiz dünyasında onlara dil kazandıran sinema tekniklerinin, kamera kullanımının, montaj ustalıklarının ilk yaratıcısı Griffith'ten hemen sonra bu teknikleri sinema diline üslup ve estetik kazandıracak biçimde geliştiren yönetmenler arasında sayılır.

Filmografisinde kayıtlara geçmiş ondört filmden günümüze ancak birkaçının kopyası ulaşabilmiş. Belgesel filmin ustası Flaherty ile birlikte yaptığı son filmi dışında, Murnau'nun yönettiği filmlerden bugün sadece üç tanesini onun montajından izleyebilme olanağı var. Murnau'nun çeşitli ülkelerdeki sinema arşivlerinde kalmış tüm filmlerini bir araya getirmek ve filmografisindeki yapıtları mümkün olduğunca tamamlamak için Demokratik Almanya'da çalışmalar yapıldığı bildiriliyor. Fakat gözüken o ki, Murnau filmlerinin pek azının tam kopyası bulunuyor. Elde mevcut bu kadar az filmine rağmen, günümüz sinemacılarından Bertolucci'nin en fazla etkilendiği yönetmenler arasında Murnau'yu sayması -özellikle, Murnau'nun kamera serbestiyetini söylemesi- ya da '20'li yıllarda istidatlı bir sinemacı olan Hitchcock'un prodüktör firma tarafından İngiltere'den Almanya'ya Murnau'ya öğrenci olarak gönderilmesi, Murnau'nun kendi çağı ve sonrasındaki etkisi konusunda, sanırım ki, bir fikir verebilir.

Murnau sinemaya tiyatrodan gelmişti, üstelik de genç yaşında girdiği tiyatro kariyerinde Max Reinhardt gibi bir ustanın yanında yetişmişti. Stanislavski, Reinhardt'ı "uluslararası repütasyonu olan ilk modern tiyatro yönetmeni" diye tanımlar. Gerçekten de, Reinhardt'a gelinceye kadar, bir temsilin başarısı başrol oyuncularının performansına bağlanırdı. İlk kez Reinhardt'la sahneye koyucu başarıda en büyük pay sahibi sayılır oldu.

Üniversitede felsefe ve güzel sanatlar öğrenimi yapan Murnau mezuniyetten sonra -küçük yaşından beri tutku halinde bağlı olduğu- tiyatroyu meslek olarak seçti. Böylece Almanya'nın güçlü felsefe geleneği ile güçlü tiyatro birikimini geniş bir güzel sanatlar kültürüyle yoğurdu. Bu ögeler daha sonra Murnau'nun sinemasına yansıyacaktı.

Felsefenin en bilinen konuları olan iyi-kötü, güzel-çirkin, erdem, ahlâk, gibi kavramlar motifler halinde Murnau'nun filmlerinde yer alır. Bu kavramların ortasında insanlar vardır, insanlar aynı zamanda onların taşıyıcılarıdırlar.

Gene Murnau filmlerinde din, mistisizm, doğaüstü güçler ve din kitapları bulunur. Bir filminde, İncil'i okuyan genç adam karısına "Kutsal Kitap'ta tek bir norm var: Yasak ve ceza" der. Başka bir filminde ekranda İncil'den bir cümle yer alır: "Gerçek mutluluk sadece feragattedir... dünya nimetlerinden el-etek çekmektedir". Mistisizmin reddiyesi Murnau filminlerinde din kitaplarıyla ya da korku efsanelerini anlatan kitaplarla simgeleştirilir. Ne ki, Murnau o yasağı, cezayı ve korku öykülerini günümüze getirerek, masallardaki, efsanelerdeki, imajiner korku güçlerinin 20. yüzyıl dünyasında reel korku güçleri haline geldiklerini söylemek "çağdaş dünyanın" yasaklarını, cezalarını ve savaşlarını anlatmak ister.

Yapıtlarında insan yaşamıyla ilgili sık sık tekrarladığı üç tema istekler, korkular ve anılar'dır. Anılar mutsuz insanın yaşadığı günden kaçış ve düne sığınmadır, yaşadığı günde ise korku ve yabancılaşma vardır. İnsanlar arasındaki yabancılaşma ve güvensizlik, karı-koca arasındaki yabancılaşma ve güvensizlik ekspresyonist sinemanın korku ögesiyle birleşir. Korku krizdir ve savaştır.

Murnau sinemasındaki tiyatro etkisi, tabii ki, iç mekanlarda kendisini gösterir. Ama onun olağanüstü oynak kamerası, iç çekimleri tiyatro olmaktan çıkarır. Başlangıçta yaptığı **Kammerspiel** (Oda Tiyatrosu) filmlerinde de, daha sonraki ekspresyonist filmlerinde de, onun tiyatrodan gelen bir sanatçı olduğu bellidir. Tiyatro motifleri Hollywood'da yaptığı üç filmde bir hayli azalır, son filminde ise **(Tabu)** bütünüyle sona erer.

Murnau'nun güzel sanatlar kültürü, yapıtlarında eski sanatı kullanmasında, Rönesans'tan yararlanmasında, o sıralarda Alman sinemasında "arkitektur film" denilen mimari özelliklerde (hem iç dekorlarda, hem de dış çekimde) ve nihayet empresyonist resim sanatını doğa görüntüleriyle sinemaya taşımasında ve doğayı empresyonistlerin tekelinden çıkarmasında gözlenir.

Murnau'da doğa vardır. Çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarının yaz tatillerini geçirdiği kır yaşamı onun doğaya bir nostalji halinde bağlı kalmasını getirmiş ve sinemasını giderek artan ölçeklerde etkilemiş ve son filmi tümüyle doğa ortasında çekilmiştir.

Kammerspiel filmleri yaptığı dönemde de ilk denemelerinden sonra doğaya çıkarak, **Kammerspiel** kalıplarını aşmıştır. (Alman **Kammerspiel**'iyle İskandinav sinemasının peyzajını Murnau kamerasıyla birleştiren **Der brennende Acker** bunun en başarılı örneğidir). Murnau, ekspresyonizmin ana motifleriyle yaptığı filmlerde de -ekspresyonistlerin, empresyonist sanat diye reddettikleri- doğayı cesaretle alır ve bu yanıyla bilinen ekspresyonist sinemadan ayrılır. (İç mekanlarda da ekspresyonist sinemanın kübik iç dekorlarına ısrarla bağlı kalmayarak, klasik dekorlara da yer vererek -ama ekspresyonist sinemanın kübikle yarattığı mat görüntüyü ge-ne de sağlayarak- kendi stilini getirir.)

Murnau'nun doğayı işlemekteki ustalığı, adının aynı başarıyı göstermiş olan çağdaşlarından, Pudovkin, Epstein, Eisenstein ile birlikte anılmasını getirmiştir. Ayrı ayrı sinema görüşlerine sahip olan o yönetmenler doğada birleşirlerken, Murnau da, hem **Kammerspiel** hem de genelde ekspresyonist sayılan filmleriyle doğada onlara katılır.

Murnau'nun kırsal yaşamla olan bağı sadece doğa görüntüleriyle değil, aynı zamanda kır ve kent yaşamı arasındaki farklılık biçiminde kırsal yanıyla da yansımıştır. Hollywood'da yaptığı **City Girl**'de büyük kentin yalnızlıktan bunalan garson kızını bir taşra delikanlısıyla evlendirip çiftliğe götürür.

Kayınpeder ve kayınbiraderlerin kentli kıza olan olumsuz davranışlarında kent ve kır kültürü-mantalitesi arasındaki çatışkı sergilenir. Belki biraz da prodüktörden gelen Hollywoodvari bir ticari "happy end" baskısıyla, filmin sonunda sorunlar çözümlenir. Ama ilk bölümlerde taşralı gencin büyük kenti ve kentlileri -daha tren sahnesinden itibaren- yadırgaması ve yadsıması, bu bölümlerin büyük kent insanının yalnızlığını ve bunalımını sergilemesi Murnau'nun doğaya kaçış özlemini yansıtır. Buna karşılık, **Sunrise**'da bu kez kırda sıkılan, bunalan bir genç kadının kocasıyla bağının kopma noktasına gelmesi ve çözümün kente göçmekte aranması konu edilir.

Bununla birlikte, Murnau'daki doğa empresyonistlerinki (ya da sembolistlerinki, şiirsel sembolistlerinki) gibi değildir, filmin ele aldığı realiteye hiçbir şey eklemez ya da onu değiştirmez, tersine bizi o realitenin derinine inmeye zorlar. Bu bakımdan, izlenimciliğin plastik görüntüleri öznel bırakmasına karşılık, Murnau doğal dekoru nesnellik için işlevlendirmeye çalışır.

Murnau sinemaya en büyük katkısını kamera kullanımında getirmiştir. Sinemaya girdiğinde **Kammerspiel**'i canlandırmak amacıyla kamera hareketleri üzerinde yoğunlaşan Murnau, ilk kez Griffith'in hareketlendirdiği araca çok daha geniş bir serbestiyet kazandırdı. Bu kamera hareketliliği, yukarıda sözü edilen dış çekimlerle ve ekspresyonist sinemanın belirli özellikleriyle, üsluplarıyla birleşince Murnau sinemasının belli başlı karakteristiği şekillendi: Tiyatroyu son derece işlek bir kamerayla canlılaştırırken, bunu, sinemanın dış mekan olanaklarıyla bütünleştirmek, iç mekanla dış mekanı uyumlaştırabilmek Murnau'nun ustalığı oldu ve ülkesinde tiyatrodan gelme bir çok yönetmenin (başta Lupu Pick'in) sinemada uğradığı başarısızlığı Murnau bu şekilde aşabildi.

Murnau, dönemin Alman sinemasına damgasını vuran ekspresyonist sinemanın özelliklerinden abartmalı makyaja ve egzotik kostüme başvurdu ama onlarla yetinmeyip, ancak spot ışığında başarılı olabilecek böyle bir görüntülemeyi, dış mekanlarda kullanma, günışığında kamera açılarını maharetle seçme başarısını göstererek, yapay olanla doğal olanı birleştirebildi (Örneğin bir Drakula versiyonu olan **Nesferatu**'da korku etkisinin ışık oyunlarıyla yaratılması yoluna gidilmemekte, öyküdeki emlakçı yardımcısının Karpatlar'da Kont'un şatosunu araması uzun dışçekimlerle verilirken, belli ipuçları verilerek seyircide heyecan duygusu uyandırılmakta... yolcu şatonun kapısına vardığında gerilim son haddine ulaşmaktadır).

Şimdi birkaç paragrafla Alman ekspresyonizmini analım.

□

Gerçekleri çarpıcı bir şekilde gözlere batırmak, insanları sarsarak uyandırmak istiyorlardı. Kriz savaşla devam edince şiddet, sefalet ve haksızlıklar büsbütün korkunç boyutlara varacaktı.

Hele hele savaştan Almanya'nın yenik çıkması, toplumsal kargaşanın doğması, karamsarlığın, umutsuzluğun yaygınlaşması ile bu akım daha da güç kazandı.

Alman sanat eleştirmeni Jahnke, ekspresyonistleri Kayzer Wilhelm burjuvazisine, savaşa ve şiddete karşı **"kriz vicdanı taşıyan"** bir burjuvazinin temsilcileri diye niteliyor ve bu çabanın hümanist bir gerçeklik aranışı olduğunu, sanata aynı zamanda eğitici, düşündürücü bir işlev de yüklemeyi öngördüğünü söylüyor.

Ekspresyonizm sinemanın görsel olanaklarıyla ve geniş yığınları sar-

masıyla birleşince, 1925'ler Almanyası'nda belli başlı iki sinema akımından birisi (birincisi) haline geldi.

Ekspresyonist sinema, kendi sosyal ve politik görüşlerin insanlarda korku ve dehşet yaratan fantastik görüntülerle sembolleştirerek, halk içindeki kimi eski efsaneleri ya da şeytan ve benzeri doğaüstü kavramları, vampir öykülerini, canavarlaşan ya da canavar yaratan doktor imgelerini kullanarak, toplumda "iyi" ile "kötü"nün çatıştığını, "kötü"nün galip geldiğini ileri süren, insanlarda varolduğu varsayılan "şeytani yanlar"la kişinin hesaplaşmasını canlandıran ve Freudcu psikanalizden büyük ölçüde etkilenmiş çözümlemeleri benimseyen filmler ortaya koydu. Aslına bakılırsa, benzer filmlere, Fransız sineması daha **Fantoma** dizisiyle başlamıştı. Bununla birlikte, Fantoma filmleriyle Alman ekspresyonist yapıtları arasında önemli bir fark bulunmaktaydı: Birinciler, olsa olsa, insanları içinde yaşadıkları realitenin dışına çıkarmaya, onları oyalayıp, vakit geçirtmeye teşvik eden, düşünsel yanından çok, avantür yanı ağır basan bir çeşit istihza ve kaçış filmleriyken, ikinciler, insanı düşündürtmek yoluyla şiddete ve kötülüklere karşı sosyal ve politik içerikli mesajlar ileten filmlerdi.

Alman ekspresyonizmi sadece yaşanmış ve yaşanmakta olan dehşeti sergilemiyordu, aynı zamanda insanlığın bir tehdit ve tehlike altında bulunduğunu söylüyordu. Örneğin bu akımın en ünlü yapıtı olan **Das Kabinett der Dr.Caligari** (1919) (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi) filmindeki doktor, hastalarından bir uyurgezeri hipnotizma yoluyla kontrolü altına alarak Avrupa'da ülke ülke geziyor ve kuklasına cinayetler işletiyordu. Filmin senaristleri Carl Maye rve Hans Janowitz bu senaryoyla yenik Almanya'daki rövanşizmi, Prusya militarizmini ve otoritarizmini anlatmayı amaçlıyorlardı. Film, ne yazık ki, doğrulandı ve çok geçmeden bir cani tüm Avrupa'yı kana buladı.

□

Friedrich Murnau (Plumpe) Westfalyalı (Bielefeld) bir ailenin çocuğuydu. Ağabeyinin yazdığına göre, henüz sekiz yaşındayken kendisine hediye verilen bir tiyatro sahnesi minyatürünü çocuk oyuncağı diye beğenmeyince kardeşleri onun dört katı büyüklükte dönerli bir tiyatro sahnesi yaparak değişen dekorlarla ve kostümlerle kendisine vermişlerdi. Murnau bu makette çeşitli masal ya da tarihsel olayları kuklalarla sahneliyordu. 12 yaşına geldiğinde ise Schopenhauer, Ibsen, Nietzsche, Dostoyevski ve Shakespeare gibi yazarları tanımış, sadık bir tiyatro müdavimi olmuştu.

Murnau Max Reinhardt'ın tiyatro topluluğuna **(Deutches Theater der Berlin)** katıldıktan kısa zaman sonra yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştı.

Birinci Dünya Savaşı çıktığında askere alınarak Postdam savunmasına gönderildi, sonra da, bir kurstan geçirilerek havacı yapıldı. Daha sonraları, sinemacı olarak yazdığı bir makalede kendi savaş deneyimi için **"En aşırı barışçı haline geldim, çünkü savaşın tahripkâr güçlerinin en acımasız realitelerini bizzat yaşadım"** diyecekti.

Savaş bitiminde önce Almanya'da tiyatro çalışmalarını sürdürdü, sonra Zürich ve Bern'de cesur sahne denemeleri yapmaya koyuldu. O sırada Alman Büyükelçiliği'nin isteği üzerine bir-iki belgesel film yapınca bu yeni sanat dalına bağlandı, tiyatroyu bıraktı. Yeniden Berlin'e döndüğünde anti-militarist bir film yapmak için çalışmalara başladı ve ilk yapıtı olan **Der Knabe in Blau** (Mavili Çocuk) filmini çevirdi (1919). Onu **Der Januskopi** (Janus'un Başı), **Schloss Vagelöd** (Vogelöd Şatosu), **Stanas** (Şeytanlar), **Der Bucklige und die Tanzerin** (Kambur ve Dansöz), **Der Gang in die Nacht** (Geceye Yürüyüş) ve **Der brennende Acker** (Yanan Toprak) filmleri izledi (1919-22).

Bu filmler genellikle **Kammerspiel** türünden filmlerdi. **Der Gang in die Nacht** bir İbsen ya da Çehov piyesinin tiyatrodaki natüralist yorumunu andırmaktaydı.

Murnau **Der Gang in die Nacht**'ta başarıyla sergilediği peyzaj sevgisini ve doğa duygusunu, bir sonraki filmi olan **Der brerrende Acker**'de daha bir vurguyla ortaya koyacaktı. (Baba toprağını terkederek bir kontun yanına kâtip olarak giren genç bir köylü, kontun ölümüyle onun karısıyla evlenmekte, petrol bularak iyice zengin olmakta, fakat tutulduğu bir kadın yüzünden felakete sürüklenmekte, tekrar baba evine dönerek mutluluğu orada bulmaktadır.) Eleştirmenler "görüntülerin şiirleşmesi" diye nitelemişlerdi, buna rağmen daha sonraki yıllarda Murnau "ilk filmlerimin savunulacak bir yanı yok" diyecekti.

Aynı yıl, Gerhart Hauptman'ın 60. doğum yıldönümü vesilesiyle onun bir romanından **Phantom** (Hayalet) filmini yaptı, film teknik başarısına rağmen fazla ilgi toplamadı.

Murnau, gene 1922'de yönettiği **Nosferatu, Bir Korku Senfonisi** ile ekspresyonizme adımını atar. Hem tam kopyası -orijinal dekupajı değişmeksizin- hem de ünü bugüne değin gelmiş sayılı Murnau filmlerinden biri olan **Nosferatu** bir vampir öyküsüdür.

Bir emlâk bürosunda çalışmakta olan genç bir adam, gayrımenkul almak isteyen Kont Orlok'la görüşmek üzere Transilvanya'ya gider. Kont bir vampirdir. Genç emlakçı Hutte korku içinde, yarı deli vaziyette şatodan kaçar. Kont Orlak onun peşini bırakmaz, farelerle birlikte gelir, kasabaya veba getirir. Filmin bundan sonrası Hutte'nin genç karısı Ellen ile vampir arasında geçecek, Elen ölecek, fakat vampiri de şafakla ilk gün ışıklarına yakalatarak yokedecektir.

Nosferatu görüntü ve dekorlarda -yukarıda andığımız- belirli farkları içermesine rağmen, ekspresyonist sinemanın baş eserlerinden birisidir. Ekspresyonizmin yukarıda andığımız temel mesajını paylaşır, toplumun karşı karşıya bulunduğu tehdidi ve yaklaşmakta olan tehlikeyi gösterir. Bir çoklarına göre de, insanları "vampire" karşı mücadeleye çağırır, çünkü "vampir"in altedilebileceğine inanmaktadır.

Murnau 1923'de birisi komedi olan iki başarısız **Kammerspiel** denemesi yaptıktan sonra 1924'te **Der Letzte Mann** (Son Adam)'ı çevirdi. (Lüks bir otelin yaşlı kapıcısı ağır bavulları artık taşıyamaz olduğu için, **üniforması ondan alınır** ve tuvaletlerde görevlendirilir. Kendisini aşağılanmış hisseden ihtiyar, intiharı tasarlarken, bir mucize sonucu zengin olur ve aynı otele pek itibarlı bir müşteri ola-

NİHAT ZİYALAN

YAŞAM

rüzgâr
yeni koşmuş bir atın sırtından inmiş olabilir
kavgaya
sevişmeye tutuşmuş çiftlerin arasından geçerek
senin yüzüne
sana varmış olabilir
rüzgâr
yanında ne kadar kalacak diye düşünmeye fırsatın olmadan
esip gidebilir

çetin bir iştir
kaçırmamak rüzgârın sende kaldığı zamanı
onu ele geçirdiğini sandığın zamanın çizmek altını
hazırlıklı olmak
sonraki rüzgârlara

çetin bir iştir
durabilmek
benimdir dediğin yükseklikte
tutabilmek yerinde
damarlara esen
kanatlara canveren rüzgârı

---

rak gider.) Filmin tek yazısı ihtiyarın umutsuzluk noktasında gelir: **"Bu son aşağılanmadan sonra ihtiyar ölecek ve öykü burada bitecekti, ne ki, yazar zavallı ihtiyara acıdığından, gerçek hayatta maalesef meydana gelmeyen olayların geçtiği bir epilogu filme ekledi."**

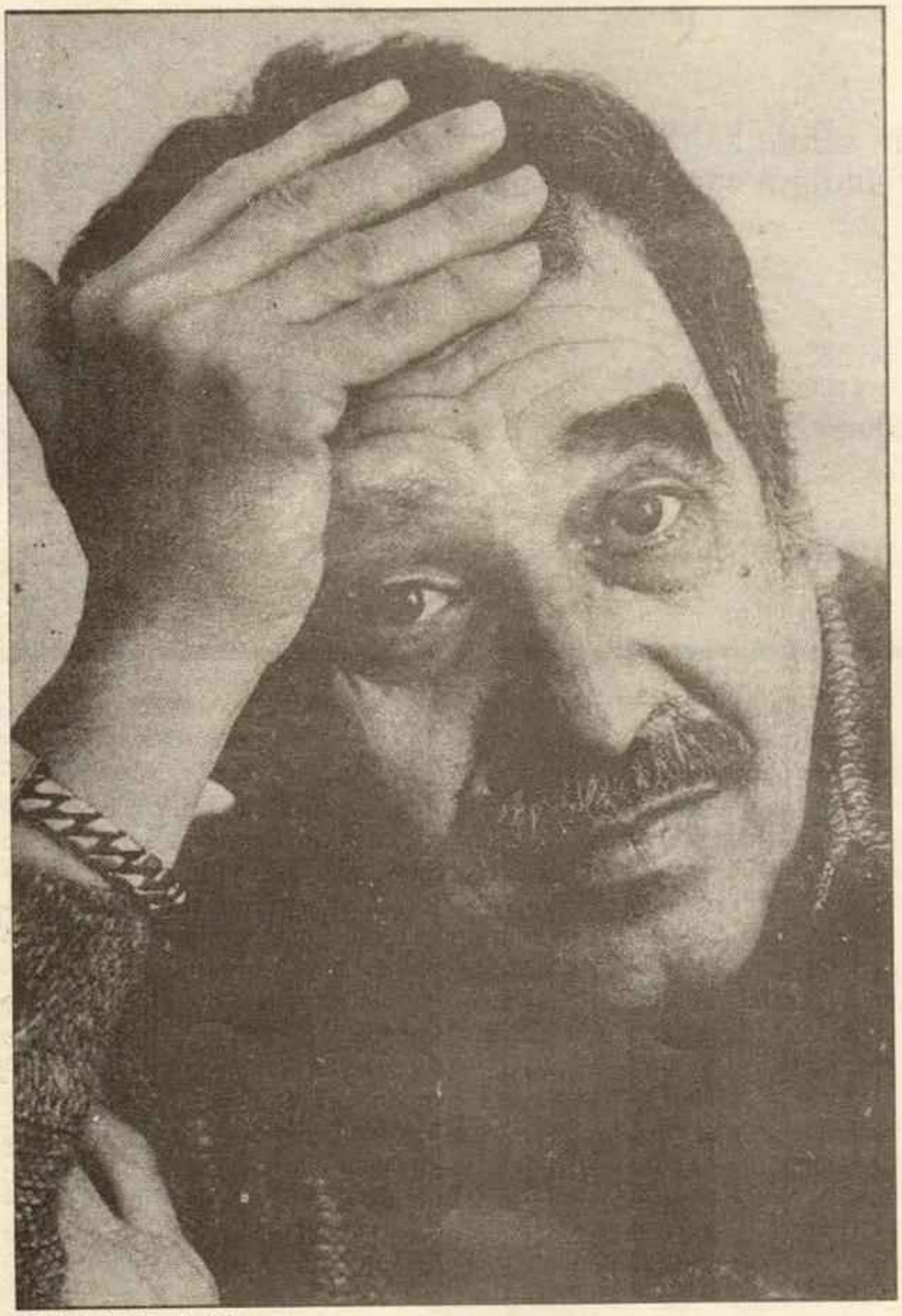
Bu ironik nicivle başlayan parodi niteliğindeki final, tiyatrodan gelen Murnau'nun tragedyadaki katı yazgı kuralını komedinin rahatlığıyla aşma denemesiydi. Film insancıl özü, lirik dokusu ve parlak nüktesiyle büyük bir başarı kazandı, ABD'de sinema eleştirmenleri tarafından dünya sinemasında yılın en iyi filmi olarak nitelendi.

Murnau, 1925'de Molière'in **Tartuffe** piyesinden bir film yaptı ve ertesi yıl **Faust**'u çevirdi. **Faust, Bir Halk Efsanesi** adını taşıyan film Murnau'nun başeserlerinden birisidir. Murnau, Faust gibi bir yapıtı sinemalaştırmak gibi bir hayli cesaret isteyen çabanın altından büyük başarıyla çıkmış, hem şiiri, hem felsefi yoğunluğu, hem ruh kargaşasını ve hem de tragedyayı verebilmiştir. **Faust** filmi aynı zamanda Murnau'nun dine ve onun ikonografisine ağır bir saldırısıdır.

Murnau, Naziler'in güçlenmekte olduğunu görerek Almanya'yı terketti ve Hollywood'a gitti. Yukarıda andağımız **City Girl** (Şehir Kızı), **Sunrise** (Güneş Doğarken) ve **Four Devils** (Dört Şeytan) filmlerini yönetti.

1931'de ise, belgesel filmin büyük ustası Flaherty'nin de katıldığı **Tabu** filmini yaptı. Güney Pasifik adalarındaki yerlilerin otantik yaşam ortamında çekilen film baştanbaşa bir şiirdir. Murnau, doğanın bağrında doğayla bütünleşmiş insanı gıptayla -o insanların fizik güzelliklerine varıncaya dek- işlerken, birtakım yasakların (tabuların) doğanın ta ortasındaki varlığını, "uygarlığa" inci toplayan istiridye avcılarının yaşamını konu almış, bütünüyle belgesel bir film görünümü içinde, yaşamdaki umutsuzluğunu, tepkilerini lirik bir kamerayla dile getirmiş... ve nihai tercihini o yaşamdan ve doğadan yana yaptığını vurgulamıştır. Murnau, filmi tamamladıktan sonra California'da bir otomobil kazasında öldü. □

BİR HİKÂYE NASIL ANLATILIR?



Gabriel Garcia Marquez

Lidice Valenzuela

Küba'da, Gabriel Garcia Marquez yönetiminde kurulmuş olan Sinema ve Televizyon, Okulu hakkında, Demokratik Almanya'da yayınlanmakta olan Film ve Televizyon dergisi adına Lidice Valenzuela'nın Marquez'le yaptığı söyleşiyi sunuyoruz.

VALENZUELA: Tasarılarınızın büyüklüğü nedeni ile bürokratik bir organizasyona dönüşebilecek böyle bir vakfın, yani Latin Amerika sinema vakfının yöneticisi olarak kendinizi nasıl hissediyorsunuz?

MARQUEZ: Vakfımızı, düşünülebilecek en bürokratik olmayan bir kuruluş olarak algılamak gerekiyor. Burada üç sorumluyuz; başkan, yürütme sekreteri ve sekreter. Herkesin bürosu şu gördüğünüz oda ve masalar. Ben zaten büroda pek görünmemeye çalışıyorum.

Bildiğiniz gibi yıllardır bir sürü Latin Amerikalı iyi romancı olmasına karşın, bir Latin Amerika edebiyat hareketinden bahsetmek olası değildi. İlk defa bundan yirmi yıl önce kitaplarımızın çeşitli dillere çevrilmesinin aslında bir anlam taşımadığını farkettik. İngilizce, Fransızca, İtalyanca olarak yayınlanan kitaplarımız üzerine birkaç eleştiri yazılacak, bazıları birkaç baskı yapacak, sonra? Sonra koca bir hiç!

Asıl hareket biz Latin Amerika okuyucusunu, kendi okuyucumuzu kazandıktan sonra oluştu.

Hindistan'da yılda yedi yüz film yapılmaktadır. Böyle bir ülkenin bunu becermesi nasıl mümkün oluyor? Çünkü Hint sineması kendi seyircisine dayanabilmektedir.

Bizde "Oskar"a aday gösterilen, festivallere gidip ödül alan filmler olmasına karşın bunları kendi seyircimiz seyredemiyor.

Zira bu filmlerin yapımı, satımı birkaç çokuluslu şirketin elindedir ve bu şirketlerin de Latin Amerika sineması için bir şeyler yapmaya niyeti yoktur. Burada şunu da belirtmek istiyorum: şirketler sadece politik nedenlerle değil, genel olarak Latin Amerika seyircisinin ilgisizliği nedeniyle de filmleri Latin Amerika pazarına getirmiyorlar.

Halklarımız kendi filmlerinin değerini anladığı gün çokuluslu şirketleri bu alandan söküp atacak ve bu işin bir kazanç olduğunu anladığı gün de filmlerinin tüm macerasını kendi üzerlerine alacaklardır.

Yani bizim gibi bir vakfın sadece film yapımı konusunda değil seyircinin yetiştirilmesi konusunda da çalışması gerekmektedir.

☐ **Hepimizin bildiği gibi kırklı yıllarda Latin Amerika seyircisi kendi filmlerini ilgi ile izliyordu, şimdi durum biraz değişik. Hangi strateji ile filmleri seyirciye götürmeyi deneyeceksiniz? Askeri yönetimlerin tepkileri olabilir mi?**

☐ Sözünü ettiğin zaman, Avrupa sinemasının ölü ABD sinemasının ise savaş propagandası ile uğraştığı İkinci Dünya Savaşı yıllarıydı. Tabii ki bu durum ulusal sinemacılar için Latin Amerika pazarının boş kalmasını sağladı. İnsanlar sinemaya gidiyorlar ve yapılan filmleri seyrediyorlardı, zira Latin Amerika filmleri dışında seyredilecek filmler yoktu. Ayrıca Arjantin ve Meksika'da iyi niyetli birkaç prodüktör de türemişti, bu sayede özellikle Meksika'da halka malolan bir sinema hareketinden bahsetmek mümkündür. Fakat savaş biter bitmez yine pazar kavgası başladı ve hemen ardından ulusal filmler püskürterek Amerikan sineması kendini göstermeye başladı.

Sanıyorum bizim işimizin uzun vadeli bir stratejisi var. Öncelikle Latin Amerika'nın her ülkesinde yeni kuşakların, varlığından bile habersiz oldukları klasik yapıtların gösterildiği küçük sinemalar oluşturulacak. Ayrıca bu senenin sonuna doğru dünyanın dört büyük başkentinde; Tokyo, Pekin, Moskova ve Yeni Delhi'de "Latin Amerika Sinemasına Genel Bakış" adı altında gösteriler düzenliyoruz. Bütün bunlar vakfın destekleme projelerinin bir kısmı.

☐ **Biz diyerek kimi kastediyorsunuz?**

☐ Vakıfta çalışan üç kişiyi ve tek tek ülkelerdeki vakıf üyelerini. Vakfımızın her ülkede bir görevlisi var. Bu sebeple bir kere daha söylüyorum, biz modern ve antibürokratik bir kuruluşuz.

☐ **İşinizin kolay olduğunu söyleyebilir misiniz?**

☐ Hayır. Bürokrasi gözünüzü kapattığınız anda sizi yutabilen bir umacı gibidir, dolayısıyla bürokrasiye karşı her an mücadele etmek gerekiyor.

☐ **Fakat minimum bir organizasyonun olması gerekmiyor mu?**

☐ Bakın, bürokrasinin çok garip bir tarifi vardır: Bürokrat, her çözüm için bir problem yaratabilen biridir! Bence bürokrasiye karşı mücadele bir düşünce tarzı sorunudur.

Her şey yapılabilir hale getirilmeli, mümkün olduğu kadar basitleştirilmeli ve her şeyden önce çok çalışılmalı. Bürokrasinin en kötü yanı insanların tembellikleridir.

☐ **Kuruluşundan üç ay sonra uluslararası sinema ve televizyon okulunun iyi bir tempo ile çalıştığı gözleniyor.**

☐ Evet, ama bir sürü zorluklar altında.

☐ **Peki zorlukların üzerine nasıl gidilmeli?**

☐ Okulda bizim önceden tasarladığımızın dışında hiçbir gelişme olmadı. Burada gördüğünüz şu masanın başında bir inceleme grubu oturuyordu; biz bürokratik olmayan ve salt katı kuramsal yanı ağır basmayan, uygulamalı bir uluslararası sinema ve televizyon okulunun oluşturulmasını önerdik. Kısacası bu okul burada kâğıt üzerinde kuruldu ve yine kâğıt üzerine okulun olması gereken bir taslağını çizmeyi denedik. Fakat uygulamaya geçtiğimizde hayatın daha zengin oluduğunu ve bizim birçok şeyi değiştirmemiz gerektiğini anlamaya başladık.

Okulun en önemli problemleri nelerdir? Örneğin temel kursa girecek öğrencilerin lise diploması sahibi olmalarını ve 20-30 yaşları arasında bulunmalarını şart koştuk. Gerçekten bu şartları sağlayan fakat birkaç sene başka bir sinema okulunda öğrenim görmüş olan arkadaşlarımız var. Şimdi onları okuldan çıkartmamız mümkün değil; bu sene sabırla diğerlerinin de onların seviyesine gelmelerini bekleyecekler. Fakat gelecekte bu tür olaylara karşı önlem almalıyız. Şu anda okula kabul şartlarını daha açık ve daha iyi bir hale getirmeye çalışıyoruz.

☐ **Başlangıçta okula kabul şartlarını hazırladığınızda farklı seviyeler sorununu halletmiş görünüyordunuz.**

☐ Evet ama okul yeni olduğundan bir hazırlık kursumuz yok. Bu yıl, birinci öğrenim yılı olarak böyle bir kurs açılacak. Eğer bu kursta gelişkin ya da çok yetenekli birini görürsek onu hemen bir üst sınıfa geçirme olanağımız var. Fakat şu anda böyle bir öğrenci ile ne yapacağımızı bilemiyoruz. Tabii bu her okulda var olan **yetenek** sorunu.

Şimdi tıp öğreniminden canı sıkılan ya da mühendislik öğreniminden bıkan biri güzel kızlarla ve sanatçılarla birlikte olmanın ilginçliğinden, rejisör olmaya karar verirse ve de şartlarımızı yerine getirebilecekse, bunlara sahipse okulumuza girebilir, birkaç yıl da devam edebilir; hatta bizler zeki ve yetenekli olduklarına inanırız, fakat bu insanlar bir süre sonra canları sıkılıp cehennemin dibine gideceklerdir. Şimdi gerçek yeteneği nasıl tarif etmeli? Bence öğrencilere lise eğitiminden sonra bir hazırlık kursu ile zaman bırakılmalı. Böylece gerçekten yetenekli olup olmadıkları anlaşılabilir.

☐ **Gelecekte vakfın ve okulun giderlerini döviz olarak nasıl karşılayacaksınız?**

☐ Okulun ekonomik durumu çok açık. Okul binası ve okulun Küba lirası olarak hazırlanmış yıllık bütçesi Küba'nın bağışıdır. Bunun dışında döviz olarak gerçekten gerekli yüksek giderlerimiz var; malzeme, kullandı-

ğımız aletler, öğretmenlerin aylıkları, uçak biletleri, bütün bunları döviz olarak ödemek zorundayız. Bu yüzden her fırsatta bağış rica ediyorum.

☐ **Şu anda vakfın, söylediklerinizi karşılayacak bir bütçesi var mı?**

☐ Vakfımızın bütün bu giderleri iki sene karşılayacak kadar dövizi var.

☐ **Bağış kampanyası nasıl karşılandı?**

☐ Geçenlerde İspanya Hükümeti yardımı para olarak mı yoksa alet, malzeme olarak mı istediğimizi sordu. Başkan Gonzales, Havana'ya geldiğinde ona para istemediğimizi söyledim. Diyelim ki İspanya'dan seyahat giderlerimizi karşılamasını istedik, onlar da kabul ettiler ve bizim için bir milyon dolar seyahat masrafı ödediler. Bir daha İspanya'dan bir tek kuruş dahi isteyemezdik.

☐ **Peki ne istediğinizi söylediniz?**

☐ Bir çeşit değişim.

☐ **Nasıl bir değişim?**

☐ Örneğin İspanya bize okul için belirli sayıda burs verebilir, aylıkları kendileri tarafından ödenen öğretmenler gönderebilir ya da biz İspanya'nın bize verebileceği bir şeye ihtiyacımız olursa hemen bunu onlardan rica ederiz.

Yine geçenlerde Peru, bize bir ihtiyacımız olup olmadığını sordu. Düşündük, hiçbir şey aklımıza gelmedi. Ama onlardan isteyebilecek bir şeyimiz olduğunda hemen isteyeceğiz.

Latin Amerika sinema ve televizyonunun konumu üzerine bir inceleme projesini UNESCO'ya sunduk, projenin UNESCO tarafından finanse edilmesi olası fakat onlardan bir cevap gelene kadar finansman ağırlığı bizim üzerimizde.

Hiç kendimizi yormadan ve acele etmeden Miguel Littin üzerine yazılan kitabın getirdiği gelirle, aşağı yukarı vakfın iki senelik giderlerini karşılamış durumdayız.

Bunun dışında, örneğin ben kendi atölyem için döviz olarak ödenen, oldukça yüksek sayılabilecek bir aylık alıyorum. Her ay başı içi para dolu zarfı elime tutuşturduklarında büyük bir zevkle zarfı yine vakfa bağışlıyorum. Tabii birçok insanın bunu yapması olanaksız, zira onların durumu benimkiyle karşılaştırılabilecek kadar iyi değil. Dünyanın çeşitli yerlerinde basılan kitaplarım dolayısıyla benim ekonomik olarak garanti altında olduğum söylenebilir.

Ama burada çalışan bütün arkadaşların zevkle ders verdiklerinden emin olabilirsiniz. Ayrıca hepsi yüksek kalitede profesyonel ve aranan hocalar olmalarına karşın, işlerine bir süre ara verip Küba'ya gelmek için özel gayret göstermişler. Okulumuzun bir önemli problemi de işte bu değerli uzmanları iki üç seneden fazla aramızda barındıramayışımız, zira onlara sevgi ve sempatimiz dışında diğer ülkelerden aldıkları yüksek aylıkları ne yazık ki veremiyoruz.

☐ **Bilindiği kadarı ile senaryoya çok önem veriyorsunuz, neden?**

☐ Bence bir filmin yapımında esas olan senaryodur, zira temel düşünce olmadan filmin yapılabilmesi olanaksızdır. Fakat senaryo aynı zamanda dünyanın en zor işi. Dünya üzerinde yeteri kadar rejisör, kameraman, oyuncu vs. olmasına karşın ne yazık ki çok az senaryo yazarı var.

☐ **Bunun sebebi nedir sizce?**

☐ Daha önce de söylediğim gibi, senaryonun zorluğudur. Tanıdığım bir Hollywood prodüktörü var, Richard Roth, **Julia**'nın prodüktörü, ona bundan 6-7 yıl önce yayınlanmış bir hikayemi satmıştım, hâlâ bir senaryo yazarı bulup senaryosunu yazdıramadı.

☐ **Sizin bir senaryo atölyesinde ders vermeniz bu eksiklikle mi ilgili?**

☐ Ben ders vermiyorum, senaryo atölyesindeki çalışmayı yürütüyorum. Atölyede sorunumuz salt senaryo değil, "Bir hikâyenin nasıl anlatılacağı". Bu benim için çok ilgi çekici, zira olay, baştan aşağı bir düşünceden, bir hikâyenin oluşturulması projesi. Atölyenin on üyesi ve ben, kendimizi bir sınıfa kapatıp bir hikaye ortaya çıkartmak için yeni düşünceler aramaya başlıyoruz. İlk başladığımızda kolektif bir hikayenin olabileceğine hiçbirimiz inanmıyorduk, herkesin aklına gelen ilk düşünce-

Marquez, Miguel Littin ile

leri incelemeye başladık, ta ki bunlardan biri herkesin ortak düşüncesi olarak ortaya çıkana kadar. Daha sonra herkes hikayenin gelişimi ile ilgili önerilerini sunmaya başladı, bazıları hiç de ilginç değildi ama bazıları gerçekten oldukça seviyeli öneriler getirdiler. Bazan ortaya çıkan problemin çözümünü bilmeme karşın susuyor, tartışmanın kızışmasını bekliyordum, ama her seferinde çözüm bulundu, her seferinde bir arkadaşımız çözümü yakaladı.

Eğer bir hikâyenin komple yapısını ortaya çıkarmışsak artık bundan bir tiyatro parçası, televizyon oyunu, senaryo ya da bir edebi eser yazabilecek noktaya eriştik demektir. Ama bu arada orijinal düşüncenin yapılandırılması sorunu bizi üç kez atölyeyi dağıtma noktasına getirdi. Zaman zaman on kişinin de bir düşünceyi geliştirmeye çalışmasının metod olamayacağını öne sürdüğümüz oldu, fakat ben başından beri yöntemimizin doğruluğuna inanıyordum ve gün geçtikçe de aramızda sonucumuzun mükemmelliğine inananların sayısı artı. Bütün çalışmamızı tabii ki teybe kaydetmiştik. Bu bize aslında en önemli şeyin, ortaya çıkan sonuçtan ziyade, sıfırdan başlayıp son halini alan hikayemizin gelişim projesi olduğunu gösterdi. En sonunda herkesten ortaya çıkan hikayeyi bir sayfaya yazmalarını rica ettim, zira bir sayfaya yazılamayacak bir hikâyenin hiçbir işe yaramayacağına inanıyorum. Örneğin Shakespeare'in bütün eserlerini eksiksiz olarak birer sayfaya sığdırmak olasıdır. Eğer bu mümkün değilse de sen hâlâ bir şeyler eklemek istiyorsan, hikâyen bitmemiştir, üzerinde çalışmaya devam etmen gerekir. Çalışmayı yürüten kişi olarak bu yöntem benim için de rahat olduğundan çalışmamızın sonunda çıkan hikâyenin eksiksizliğini görmemiz için arkadaşlardan onu bir sayfaya sığacak şekilde bir kâğıt üzerine yazmalarını rica ettim. Bir sayfa üzerinde hikâyemiz ve iki saatlik bir filmin bütün elemanlarını görebiliyorsak, çalışmamızın sonucunu başarı olarak niteleyebiliriz. Böyle bir çalışmayı yürütmek benim için gerçekten dinlendirici; dört saat süre ile yeni yeni olaylar, yaşamlar ve dünyalar keşfetmek, vücut ve ruh gerginliğinin en iyi şekilde giderilmesidir.

Kimsenin atölyeyi yorgun, bitkin ve kırgın terkettiğini hatırlamıyorum; çalışma sırasında bazen o kadar eğleniyoruz ki komşu sınıflardan niye bu kadar dalga geçtiğimiz, ne zaman çalışmaya başlayacağımızı falan sordukları oluyor. Sürekli olarak filmimizin zenginleşmesinde bize yardımcı olacak uzmanları atölyemize davet edip onlarla sohbet ediyoruz. Örneğin son hikâyemiz üzerine çalıştığımız bir günü, Eusebio Leal ile yaptığımız bir sohbet ile kapatabiliriz; Havana şehrinin büyük tarihçisi bize 1920'lerde Machado altında sevgililerin nerelerde gezindiklerini anlatır.

☐ **Hikâyeleriniz niye genellikle Havana'da geçiyor?**

☐ Güzel bir soru. Zira bizim aramızda bir Arjantinli iki Meksikalı, üç Kübalı, bir Venezuelalı, iki Brezilyalı ve bir Kolombiyalı var. Hikâye her yerde geçebilirdi. Fakat hepimizin birden tanıdığı bir yer bulmak olanaksız. Bu orta yolu bulmamız iyi oldu; şimdi herkes eşit şartlara sahip ve kendini hikayeden aynı oranda soyutlayabilecek.

☐ **Sizin hikâyelerinizden yola çıkan senaryolar hakkında neler düşünüyorsunuz?**

☐ Rosi, hikâyelerimden birini filme çekti. Yaptığımız anlaşma gereği senaryoyu okuyup filmin çekilip çekilmeyeceğine karar verecektim. Tonino Guerra ile birlikte senaryo çalışmalarını bitirdiklerinde bana telefon edip senaryoyu okumamı istediler. Ben de "Filmi gerçekten yapmak istiyorsanız bana senaryoyu okutmayın" dedim, zira senaryoyu okuduğum an bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalar başlayacak ve ben anlaşma gereği filmin çekimini sonuna kadar engelleyeceğim. Şimdi filmin hikâyeye oldukça sadık kalınarak yapıldığı söyleniyor ve ben büyük bir sabırsızlıkla filmi göreceğim anı bekliyorum. Eminim ki, büyük bir film oldu, çünkü Rosi gerçekten büyük bir rejisör.

☐ **Peki sizin hikâyelerinizden beyaz perdeye uyarlanan filmler hakkında neler düşünüyorsunuz?**

☐ Şimdi çok açık konuşmak gerekirse bu hikâyelerden yapılan filmleri beğenmek olası değil. Filmi yapanlar hikâye sahibinin kafasındaki resimleri asla göremezler. Eğer bir rejisör bir hikâyeden senaryo yazarsa, yazarın resimlerinden bağımsız resimler düşünecektir. Aynı şekilde bir hikâye sahibi de rejisör ona "Bu hikâyeden güzel bir senaryo olur" dediğinde ne kastettiğini hiçbir zaman anlayamayacaktır. Ama bütün bunlar beni o kadar rahatsız etmiyor çünkü filmin "yazar"ı rejisördür ve film onun yaptığı gibidir.

☐ **Eserlerinizden birini filme çekmek isteseydiniz hangisini seçerdiniz?**

☐ Film çekmek benim için gençlik rüyalarında kaldı. Sanıyorum hiçbir zaman film çekmeyeceğim; zira bu iş benim için dünyanın en zor işi artık.

☐ **Ama uzun bir süre tek isteğiniz rejisör olmaktı.**

☐ Rejisör olmak istiyordum fakat kısa bir süre sonra bu işin benim üstesinden gelemeyeceğim kadar yoğun ve zor bir uğraş olduğunu farkettim. Aslında roman ve edebiyatta da bu kadar ilerleyeceğime pek inanmamıştım. Ama edebiyatta her şey çok farklı; oturup istenilen şeyler yazılır, eğer yazılanlar beğenilmezse yırtılıp atılır ve yeniden yazmaya başlanır.

Ben romanlarımı görüntülemiyorum ve benim romanlarımın resimlerle anlatılabileceğine inanmıyorum. Eğer edebiyatta geliştirmek istemediğim bir hikâye varsa ve ben bu hikâyenin edebiyattan çok filme uygun olduğunu farkedersem işte bu hikâyeler benim için filme çekilecek hikâyelerdir.

☐ **Şu anda film için yazıyor musunuz?**

☐ Hayır, bir süre önce "Elisa İçin" adlı bir hikâyeyi tamamlayıp şu anda üzerinde çalışan Kübalı Eliseo Alberto ve Tomas Gutierrez Alea'ya teslim ettim. Bunun dışında daha beş altı hikâyem filme çekilecek; daha önce de söylediğim gibi bunlar edebiyattan çok sinemaya uygun hikâyeler. Benim edebiyat anlayışıma uymayacak kadar görsel, aynı zamanda da normal bir film için kısa sayılabilecek beş altı hikâye.

Biliyorsunuz sinemada garip bir kural vardır, normal bir filmin birbuçuk iki saat sürmesi gerekir. Bana birinin iki yüz ya da üç yüz on iki sayfalık roman yazmamı söylemesi gibi bir olay bu aslında. Bence bir hikâ-

METİN GÜVEN

KOVBOYUN ÖLÜMÜ

Hey deyince
geliveren
katil bahar
kim üzülür
meczup bir komiser öldü diye
her yeni soygun
belki biraz kardeşidir hayatın
yine de yola çıkar
ve mükemmel bir
ecel hazırlarsın kendine
çünkü yaz bitmiştir artık
evinde usta tırtıllar dolaşır
ve sen ölürsün işte
nadir bir tay gölgesinde.

yenin normal bir filme uyması için şişirilmesi, dünyanın en berbat olayıdır; zira her hikâyenin bir uzunluğu vardır. Bizim bu hikâyelerden de ancak birer saatlik filmler yapılabilir. Biz de altı filmlik bir paket hazırladık, hikayeler Latin Amerika'nın çeşitli ülkelerinden genç rejisörler tarafından filme çekilecekler.

☐ **Niçin *Melek* filmini Fernando Birri'nin çekmesini istediniz? Duyduğuma göre ondan başkasının bu filmi çekemeyeceğini söylemişsiniz.**

☐ Birri'nin çalışmalarını çok iyi tanıyorum ve sanıyorum seçimim doğru. Bazı rejisörlerin bazı konularda daha iyi oldukları bilinen bir şeydir. Ben Birri'nin bu konuda özel bir duyarlığa sahip olduğuna inanıyorum. Birri bu konuda gerçek bir uzman. Hatta "melek" rolünü oynaması için de uzun süre ısrar ettim, zira Birri aynı zamanda iyi bir oyuncu da.

Bu film uzun zamandır üzerinde düşünülen bir film, film yapmak gerçekten çok garip bir olay.

☐ ***Yüz Yıllık Yalnızlık*'ı sinemaya uyarlamak mümkün mü.**

☐ Bence **Yüz Yıllık Yalnızlık** daha çok bir televizyon serisi; yalnız kitaptan çok daha farklı bir sonuç alınacağı da unutulmamalı. **Yüz Yıllık Yalnızlık** benim diğer kitaplarım gibi okuyucuya herkesin roman kişilerini kendine göre yorumlayacağı özgür bir alan bırakıyor; roman kişilerinden birini büyükannesine, birini amcasına benzetiyor ve bu şekilde okuyucu da yaratıcı oluyor. Ama filmde bu mümkün değil. Filmde resim beyaz perdede, sen kendi resimlerini düşünemezsin bile, kişiler görüldükleri gibi ve değiştirilmeleri olası değil. Buradan bakınca romanda eriştiğimiz noktayı bir film yaparak mahvetmenin hiçbir anlamı yok.

Hiçbir büyük romandan yapılmış büyük bir filmi hatırlamıyorum, ama çok iyi bir romandan yapılmış kötü bir filmi ya da kötü bir romandan yapılmış iyi bir filmi hepimiz defalarca görmüşüzdür. Bir roman okuyucusu romanı sinemada göremez, sinemadan çıktığı anda "roman benim daha çok hoşuma gitmişti!" ya da "film romandan daha iyi olmuş!" diyecektir. Çünkü film dili çok değişik bir dildir. Roman okuyucularını, film seyircilerini romanda filmi, filmde romanı aramayacak hale getirebilmek gerçekten çok zor bir olay.

☐ **Şu anda altmış yaşına yaklaşmış bulunuyorsunuz ve dünya edebiyatında belirli saygın bir yeriniz var, bundan sonra edebiyat alanında daha neler yapmanız gerektiğini kendi kendinize hiç sordunuz mu?**

☐ Belki günün birinde bir tiyatro parçası yazarım, zira tiyatro da beni oldukça ilgilendiren bir olay; hikâyenin seyirci ile birlikte geliştirilmesi ve onlarla birlikte yaşanması beni her zaman büyülemiştir. Bu bir yazar için harika bir duygu olmalı. Fakat bu tür projeleri kısa sürede gerçekleştirebileceğimi sanmıyorum. Ayrıca bir çok kitap yazmak da mümükün değil. Tüm hayat boyunca sadece bir tek kitap yazılır; diyelim birçok banttan oluşan bir kitap. Hayat devam ettikçe bantları yazmaya devam edilir. Bana en çok acı verecek olay, hayatın en son, en temel ve ilginç epizodunu -ölüm epizodunu yazamayacak oluşumdur. ☐

*Çeviren: **Hamdi Döker***

Olga Costa, Manav, 1951

Aksak Timur'a

Onunla karşılaştığımızda, rıhtım, balık tutanlar, sesler, gülüşmeler, bir düş dünyasının, ışıklı, turuncumsu koyu pembesi içindeydi. Güneş, çevresinde menekşeye dönüşen renklerle denize değdi değecek.

O, balık tutanları seyrediyordu. İki elinde de, iyice doldurulmuş naylon torbalar vardı. Birinden, en üste koyduğu taze, yemyeşil maydanozlar taşıyordu. Öbüründe, elmayla portakal. Torba, saydam olduğu için, açıkça görülüyordu. Ben onu görünce uzaktan, güldüm. O, zaten gülüyordu. Balık tutan çocuklarla şakalaşıyordu. Yüzü apaydınlıktı. Yanına varınca, "Bana bak" dedim, "sen, ufacık tefecik, içi dolu gülmecik bir kadınsın. Bayılıyorum senin bu ışıklı yüzüne". Beni görünce sevinmişti. Gülüşü iyice yayıldı yanaklarına doğru; sonra hemen kaşlarının gölgesi düştü üzerine. "Ah! Bu bir oyun" dedi. "Ne yapıyorum ben! Bilemiyorum. Aslında şöyle demeliyim: Bu bir oyun/ mu? Görünüşüme bakma, içim çok kötü. Gene iki öğrencim gitti. En iyilerinden iki çocuk. Sabah anaları babaları geldi bana. Berbat. Akıllı insanlar. Sustuk kaldık." Kaşlarının altından çabucak çevresine bakınıp, "Ben sana bir şey söyleyeyim mi" dedi. Söyledi. Neydi o dayanılmaz haykırış! Orada, ikimizden başka kimsenin duymadığı. Kaşım gözüm pır pır oynayarak, bulantılı bir mide ağrısıyla, "İnan ki artık dayanamıyorum" dedim. "Ben de" dedi. "Ama, bu ölü toprağını ne yapıp yapıp atmalıyız üzerimizden. Özümüz geçecek, özümüz". Balık tutanlara baktık, denize baktık, sustuk. Yavaşça, "Çaremiz kesik/ mi?" dedi. "Yaşamaya, ayakta kalmaya, üstesinden gelmeye bakacağız. Böyle!" Gene balıkçılara, gülüşmelere baktık, gözlerimizi kısarak. Sıkıntıyla. Küçük bir çocuk, iri bir istavrit tutunca, avazı çıktığı kadar bağırdı uzaktaki annesine. Güldük. "Sen nasılsın?" dedi. "Ne güzel bu kazağın. Bana bak, vallahi sen hiç yaşlanmayacaksın. Hep böyle, ve uzun ve ince ve esmer ve". Gene güldük. Sordu:"Pazara mı? Bugün pazar çok güzel. Her şey nasıl taze, nasıl güzel. Bayılıyorum pazar yerlerine. Tanrının bereketi. Ah ne güzel yeşillikler, baksana şunlara. Adam ne diye bağırıyordu boncukayşe için biliyor musun, 'komşunun dumanında pişiyor' diye. Ne hoş değil mi?" Sesi gençti. Gönül üzüntüsüyle pürüzlense de. Yaşamın sevgileriyle, sevinçleriyle doluydu. Gülümseyerek dinliyordum onu. Birden aydı. Küçük şaşkınlık haykırışlarıyla unuttuğu, ama şimdi anımsadığı için, birden rahatladığı bir şeyi, çabuk çabuk, hepsini birbirine katarak, anlatmaya başladı: "Ah! Nasıl unuttum ben bunu. İyi ki aklıma geldi. Sana telefon edecektim. Aman yarabbi, bir yazar olmak ne büyük ergi. İngilizin birine, bizim pazar yerlerini anlatan bir yazı yazmam gerekiyor. Uzun hikâye. Sonra anlatırım ben sana. Olmuyor biliyor musun, olmuyor. Ne mutlu sana. Ah! Bir yazar olmak isterdim. Sana akıl danışacağım. Ya da, ah, bak ne diyeceğim, sen, n'olursun Türkçe'sini yaz, ben İngilizce'ye çevireyim. Ha? Olur mu? Söz mü? Hay yaşa! Bu iş tamam. Bak şimdi sana anlatacak bir şeyim var. Tam sana göre. Anlatamam ne hoş bir şey. Şimdi, şimdi biraz önce pazarda yaşadım."

Sonra, deniz kenarı boyunca yürüdük. Konuştuk. Biz çok eski yıllardan beri arkadaşız. Çocukluğumuzdan bu yana. Ayrılırken, ben ona, pazar yerlerini anlatan bir yazı yazıp ileteceğime söz verdim. O da bana, pazarda yaşadığı küçük serüveni armağan etti. "Bu senin için bir öykü harcı olabilir. Ben seni bilirim" dedi. Bilemedi. Çünkü söz verdiğimde bana çok kolay görünen bu pazar yazısının da, öykünün de üstesinden pek gelemedim.

Pazar dönüşü, her zaman yaptıklarımı yineledim. Aldıklarımı buzdolabına yerleştirdim. Boş kesekâğıtlarını dürüp büküp çöp kutusuna attım. Yerlere dökülenleri küçük süpürgeyle faraşa aldım. Naylon torbaları katlayıp kaldırdım. Çevreyi düzenledim. İşim bitince, gene her zaman yaptığım gibi, işte masamın başına oturdum. Kalemlerimi kâğıtlarımı yerleştiriyorum. Makinenin şeridini yeniliyorum. Parmak uçlarım mosmor. Kalkıp kolonyalı pamukla siliyorum. Kahvemi pişirmiştim. Hem, iki kişilik cezvede yapıp, büyük fincana koyarak. Aldığım fındıklı küçük kurabiyeleri, yeni tahta çerezlikle başköşeye oturttum. Çalışmak, yazmak için her şey hazır. Pazarı yazmak kolay geliyor da, öyküye gelince kafamı karıştıran bir sorun var. Yaşanmış olan olayı anlatan oydu. Algılayıp yazacak olan benim. 'O, ben değilim. Ama O'nu anlıyorum. Tanıyorum. Pek çok kişi tanıyorum. Tanıdıklarımdan edindiklerimi bölüm bölüm, sınıf sınıf ayırabiliyorum. Böylece, belki onu anlatıyorum ama, bu arada, kendimi de bir yanımdan tutuyorum.' Şimdi iş okurda. O da, öyküyü okurken, bu açıklamayı göz önünde tutmalı. Bence hiçbir karışıklık yok. Önce söz verdiğim pazar yerlerini anlatan yazıyı yazmalıyım. Makineyi önüme çekiyorum. Haydi! (Aklımda hep onun yazamayışı.)

Pazar yeri ('Bizim Türkiye'de ' demeye gelen bir im sözü olmalı burada. Gizli. Kendi yok, sözcüklerin yanyana gelişindeki tınıdan elde edilmiş bir im var. Bunu düşüneceğim.) güneşe karşı konmuş, kapağı açık bir boncuk kutusudur. Kapağı açık'ı siliyorum. Pazar yerleri, güneş vurmuş boncuk kutusudur, yapıyorum, olmuyor. Çünkü, boncukların minik minik, renk renk olduğunu belirtecek sözcüğü tümceye yerleştiremiyorum. Aslında buna gerek yok. Boncuk sözcüğüyle, güneş sözcüğü yan yana gelince yeterli. Yazı duruyor. Baştan okuyorum. İçim huysuzlukla doluyor. Kalkıyorum, bir sigara yakıyorum. Alıp elime yünümü, köşedeki büyük koltuğa oturuyorum. Yünü öremiyorum. Vücudumu gevşetip, koltuğa rahatça yerleştiremiyorum. İlle yazmalıyım bu pazar yerini. Fal kapatıyorum. Sigaramı yarım söndürüyorum. Kaçan ilmekleri tutmadan, örgüyü öylece sepete bırakıp, gene kâğıtla-

rın başına geçiyorum. Bu benzetme merakı da nereden takıldı kafama! Pazar dönüşü, bir kâğıda şöyle bir not yazmışım: Bir çuvaldır pazarın dışında devinen cadde, ara yollar, evler, dükkânlar ve şeyler. Toza batmış, ıslanıp çamurlara bulanmış. nakışları solmuş, isli, isliden de öte, yağlı kara pislikler edinmiş, onunla yaşamak zorunda olan insanlara da, dokusundan, görünüşünden gelen bezginliği, yaşamasızlığı bulaştırmış bir çuval. Bu çuvaldan deniz kenarına doğru inen bir sokağa kurulur bizim pazar. Yok! Bu, çuvallı benzetmeyi kullanmak istemiyorum. Şu boncuk kutusundan başlayayım gene. Pazar yerleri, küçük boncuklarla dolu bir kutudur, güneşe karşı konmuş. Hayır. Belki şöyle/ mi: Pazar yerleri, içi, renk renk, minik boncuklarla dolu, kocaman bir boncuk kutusudur. Değil. Semt pazarları güneş vurmuş şenlik boncuğudur. Boncuk kutusu güneşidir. Güneş kutusu boncuğu da denebilir (tutku bu, allah kahretsin). Nerede kurulursa kurulsun böyledir (durma sürdür). Bir düzlükte mi? Olabilir. Ortada dolaşılacak yollar bırakılarak, hemen kazıklar çakılır. Tenteler gerilir. Pazarcıların, bir tentelik, iki tentelik pazar evi kuruluverir. İplerin altından geçerken, dikkat! Başları eğmek gerekir. Gidiş geliş dönüş yapamayan kamyonların, o telaşın, bağırışmaların, korna seslerinin, fren gıcırtılarının arasında, mallar, tahta sandıklar dolusu, çuvallar dolusu, sırtlanır, taşınır, indirilir. Hemen tablalara, arkalarda, yerlere serilen bezlerin üzerine, tezgâhlara yerleştiriliverir. Doğanın bereketi, domatesler, elmalar, soğanlar, yeşillikler, yeşillikler, portakallar, kıvırcıklar, tanrım! (nerden çıktı bu tanrım şimdi? Allah be! mi demek yani?) Bu yerleşme, yerleştirme şıpınişi oluverir. Alışılmıştır. Kendiliğinden olur. Kaba seslenmelerin, şakalaşmaların, çay ısmarlamaların, bozuk para şıngırtılarının arasında, birer beşer, bir anda hepsi birden geliverir alıcıların. Pazar dolar, yükünü alır, kalabalık devinmeye başlar. Kadınlar, güvercinler gibi, bir oraya, bir buraya çevirerek boyunlarını gözden geçirirler fiyatları. Tasalıdırlar. Her şey çok pahalı! Tanıdıklarına rastlayınca tıkanan yolları biraz da onlar tıkayarak, ayak üstü konuşur gülüşürler. Küçük çocuklar, kalabalığın arasında, annelerini kaybetmemek için büyük savaş verirler. Onlar, özellikle meyveleri ellemeye bayılırlar. Hepsinden isterler. Sızlanırlar. Boyna asılan, kırmızı, parlak bir çanta için, gözyaşları süzülebilir pembe kız yanaklarından. Oğlanlar, annelerinin elini bırakarak, istedikleri alınmazsa kaçacaklarını belirten kaş çatmalarla bağırırlar. Elleri kolları, pazar çantaları, naylon torbalarla dolu kadınlar, terleyerek, yorularak, sinir baygınlıkları geçirmecesine, haykırır, onları dayakla korkuturlar. Acardır oğlanlar. Pazarla bir ilişki kuramayan, bir an önce eve gitmek isteyen, kalabalığın arasında, sık sık ezilme tehlikesi geçiren çekingen çocuklarsa, tam şaşkın ördekler gibi yalpalarlar. Vızırdar durular. Konuşmalar, pazarlık sesleri, bağırışmalar denize doğru şişirir sokağın yelkenlerini. Denizden bir mavna geçer. Pazara doğru bağırarak güler içindekiler. Sokağın sonundaki eski ahşap yalının eski rıhtımına yanaşıp, iki demet taze soğan, iki büyük kıvırcık, bir kilo domates, bir tutam sivribiber alırlar. İmgelemi işlek biri, hemen duyar biraz sonra kızaracak olan balıkların kokusunu. İmgelem der demez, hemen oradan sürdürmeliyim sözü. Meyvelerin, sebzelerin, kuru yiyeceklerin, baharatın herbiri ayrı telden çalan çenebazlığından geçilmeyen bu pazar yerlerinin, alıcılarla satıcıların, kesekâğıtlarıyla, naylon torbaların birbirlerine doğru uçarken kaynattıkları ballı dedikodu, gırgır zevki arasında para, bir çantadan öbür cebe, o cepten bu keseye dolaşır durur. Tutturmuş bir deli koşmaca, kimse ayırdında değil. Beykozlu pazarcı Hüseyin'in sabah, Beykoz'daki kasaptan aldığı beşbinlik, üç saat sonra, Kuzguncuk'ta yaşayan Doktor Ahmet'in Cezayir'den aldığı ham deriden yapılma para çantasına girer. Doktor Ahmet onu, akşam üzeri Sıraselviler'de içtiği barda bırakır. Barcı Mesut'un elinden de Rumelihisarı'nda oturan matematikçi Murat Erkök'e geçer. O da ertesi sabah, biner Yeniköy'den motora, babadan kalma evin kirasını almak için geçer Beykoz'a. Dönüşte de, eski komşuları kasaba uğrayıp kıymayla, biraz kuşbaşı alıp, beşbini verir ona. Ama, kasap bu beş binin dün kendi cebinden çıkan beşbin olduğunu bilmez. (Onun kafası işte böyle çalışır. İmgelemi zengin, çağrışımları boldur. Yaşadıklarını anlatmaya, anlatırken uydurmaya bayılır. Onun için toparlayıp yazamaz elbette. Ben hele şöyle bir yazayım da, sonra ayıklar, toparlarım. Onun istediği pazar yeri yazısı için bu kadarı yetmez mi! İkinci, üçüncü yazılışlarında da biraz daha oturur nasıl olsa. Bence yeter.)

"Ne yapıyorum ben? Bu bir oyun mu!" demişti. Bu tümceden geliştirerek yazmak istiyorum, onun bana anlattığı sözcüğün öyküsünü. Yazmalıyım, çünkü, dinlediğim şey bana yazma isteği veriyorsa eğer, yazıp kurtuluncaya değin imgelemimin ettiği oyunlardan, düş gücümden kurtulamıyorum. Ya gerçek nedir sorusu!

Ben diyorum (yani o) anlı şanlı (bilimsel araştırmalarıyla milletlerarası bir ünlü adam olan kocam efendi.) prof. falanca beyin eşi, anlı şanlı (eğitim alanında yaptığım, yayınladığım çalışmalarım ortada) öğretmen falancayım. Benim babacığım esmerdi. Küçük, esmer bir memur. Annem hep ellerinden utanırdı. Bulaşıktan kızaran o yorgunlara Krem Pertev alıp süremediği için. Garibim, profösör kocam Veli, Maraş'ın öksüzü. Biz iki çıplak evlendik. Bir ev kurduk, görev yaptık, üç çocuk büyüttük. Onları okuttuk, evlendirdik. Nasıl başardık, şaşılacak şey. Çünkü adamlığımıza toz kondurmadık. Hiçbir çirkinlik girmedi yaşamımıza. Kimseden gözümüzü kaçırmadık, boyun eğmedik, sözümüzü harbi söyledik. Şimdi ikimizde de sinirsel kasılma var. O yüzden ikimiz de aşırı kabızlık çekiyoruz. Doktorların gene sinirsel diye kestirip attıkları tan-

siyonumuz, başağrılarımız var. Çok alıştığımız için aldırmıyoruz. Bu yüzden (yani hâlâ bir evimiz yok, parasızlık da hiç peşimizi bırakmıyor demeye gelir bu) ben, elbette pazara gidiyorum. Çünkü, pazar manavdan daha ucuz, pazar bereketlidir diye inanmışız bir kez. Bu tartışılamaz artık. Deniz kenarındaki yolun çarşıya kavuştuğu köşebaşındaki manav Ahmet, manavdır. Doğduğunda, ebe nenesi koşup manav babasına müjde vermiştir: "Müjdemi isterim, bir manavın oldu!" İşte bu, manavoğlu manav Ahmet, pazarı aşağılar. Kendi attığı kazıkları unutturmak istercesine, o görkemli köşesinde elmaları parlatırken bol bıyık güler. İnce sesiyle gıcık çıkarır. "Yuvu" der, "Allah belamı versin, hepsinin terazisi bozuktur. Boşversene belediye denetimini sen, kim takar yuvu!" Tek tek güler. Kihhe kihhe kihhe. "Ama, anlatamazsın müşteriye, tamam mı abi. Gel manavına, al kız gibi her şeyin iyisini. Şuna bak be, boncukayşe'ye bak. Komşunun dumanında pişiyor namussuzum. Ne dedin Hasan Amca, doğru muyum? Bırak gitsin enayiler. Pazar bir gün, hafta yedi gün, n'aber?" Bu manav Ahmet'e inanmanın günümüze eklediği rahatlığı anlatamazsın. 'Pazar ucuza geliyor canım' denir. O, paralı müşterilerinin manavıdır. Arabalarını yalılarına, villalarına, apartmanlarına, konuklarına, üstün ağız tadlarına göre donatılmış sofralarına doğru sürerken, önünde durup, turfanda olan her şeyden rahat rahat alan, para sözü etmeyen, güzel kokulu pipolar, purolar içen alıcıların manavıdır. Ne denmişti: 'Pazar ucuza geliyor.' Peşinden eklenir: 'Manav felaket.' Şu da var: Aradaki ayrım az da olsa pazarla, üç kuruş üç kuruştur. Veli'nin prof. mrof. da olsa aldığı para, ev kirasına gidiyor. Benim aldığımsa, yemek içmek için. Damatlarla gelinler, dünürlerle torunlar, arkadaş çocuklarının düğünleri, yaş günleri, biraz üst baş, benim konyağımla, Veli'nin rakısı (bu da olmasa, gevşemek olası değil) derken, parayı yetiştirmek... Evet, şu üç nokta bile kurtaramaz bu konuyu. Şöyle yapılıyor: Tüm bu sayılanlarla birlikte, içe atılmış bir çok da sayılmayan yoksunluk, adına hanım kadınlık denilen bir yolla düzene konuyor. Örneğin, eskiyi yeni yapmak, dedesinin ceketinden toruna palto dikmek, televizyon seyrederken boş durmayıp yeni doğan bebeğe hırka örmek, falan. 'İstifa' ediyorum bu hanım kadınlıktan. Yerinde kalsın.

Pazara giderken manav Ahmet görmesin diye caddeye inmiyorum. Deniz kenarından gidiyorum, arka yoldan. Hafta ortası günaydınlaşırken onun bakışları 'İşte soylu bir kadın' diyor benim için. Gülerek, ellerini önlüğünün cebinden aceleyle çıkarıp, şişko vücudunu dalgalandırarak kapının önüne çıkıp beni karşılarken. 'Soylu ve akıllı. Pazar yerlerinde sürünmez. Ağır torbalar taşımaz. Gelir manavına, alır malın iyisini. Hem de pahalısını. Eh, elbette, bir profesör karısı! Kendi de bülbül gibi konuşuyor her şeyi, İngilizce bilmem ne.' Benim ona karşı takındığım tavır da pekiştirmiyor değil onun bu inanışını. Ceketimin kalkık yakası, küçük kenarlı şapkam, gözlüklerim, omzuma astığım içi kitap dolu çantam! O, malın iyisini satan, ben, iyilere değer olan, iyiyi seçmesini bilenim. Aramızda, konuşulmayan, ortak bir noktanın, caddenin gürültüsü üzerinde, bir giz olarak yanıp sönüşü var, bakışlarımızla birbirimize geçirdiğimiz. "Nasılsın Ahmet efendi?" derken, sesimdeki o kalın, koruyucu, onun mallarını beğendiğimi anlatan o tını, o vurgu! Şurasını belirtmeliyim. Numara yapmıyorum elbette. Kendiliğinden oluyor aramızdaki bu sessiz anlaşma. Sadece bazı şeyleri açığa vurmuyorum. Elimize geçen paranın bir profesör maaşı, kırk yıllık bir öğretmen maaşı olarak, akıl almaz derecede az olduğunu, bu azın içinde, bir profesörle karısının, toplumsal konumlarına göre davranmalarının olanaksız olduğunu, ama bizim ne yapıp yapıp bu işin üstesinden geldiğimizi saklıyorum. Eksilerin getirdiği yürek kırgınlıklarının üstüne (bizim çocukların yabancı bir dilden aktararak söyledikleri gibi) artı, toplumun kaynamasından, huzursuzluğundan, inançlarımız yüzünden, öğrencilerimizle birlikte başımızın belada olması var. Toplumdan gelen sıkıntının birikip acışması hele, anlatmalara sığmaz. Hep konuşuyoruz. Telefonlarda, otobüslerde, yollarda, ayakkabılarımıza baka baka, uzun uzun konuşuyoruz. Ne çok türkü vardır, ayakkabılı, potinli. Potin bağım çözüldü, der biri. Biri, kunduramın cilası. Bizim millet, parlak güzel ayakkabıya düşkündür. Şimdi ayakkabılar çok eski. Neredeyse partal.

Pazara arka yoldan gidiyorum demiştim yukarda. Öye yapmamın bir nedeni manav Ahmet'e bağlanırken, başka nedenleri de var. Eski bir pantolon ya da etek, gene eski bir gömlek giyiyorum. Omuz omuzayız biz alıcılar pazarda. Yeni giysilerimi lekeleyebilirim giymiş olsam. Çoluk çocuk her şeyi elliyor. Annesi, havuç, ince biber, elma seçen bir küçük kızın, tablaya istif edilmiş domateslerden birine dokunması (bir eliyle annesinin eteğini tutarak) beş on tanesinin bir anda, daha ben yana sıçramaya vakit kalmadan, yuvarlanmasına neden olabilir. Etek gitti demektir. Kıyamet kopar. Sesler, kulağı çekilen küçük kızın haykırarak ağlaması, bağırışmalar (küçük kız, şimdi annesinin eteğini iki eliyle tutmaktadır) tartışmalar, azarlamalar falan ama, geçiyorum. Olur böyle şeyler. Pazardır bu. Olmalıdır zaten. İşin şenliği.

Bugün gene bizim oranın pazarıydı. Gittim. (O gitmişti. Unutulmasın. Nedense bu konuda çok titizleniyorum. Oysa, anlatan o ama, yazan, değiştiren benim. Hem yazarak, hem, kendimce algıladığım için. Olay, benim artık. Gene de gerçek meselesi kafamı karıştırmayı sürdürüyor.) Elbette deniz kenarından. Aslında, balık tutanlar, oradan geçenlere sinirleniyorlar, misinalarına ayak dolaşacak diye. Ben akıllıyım. Dikkatliyim. İncecik bir anlayış yolu çizip, kenardan geçiveriyorum.

Pazara girdim. Durup şöyle bir baktım. Kırk yıllık tanıdığım pazarcılar. Tam adımımı atıp, bir ucun-

dan alışverişe başlayacağım sırada, kulağımın dibinde bir ses patladı: "Şeftaliye bak be, şeftaliye!" Yerimde sıçrayıp, 'Haaaayyyyhhhh!' diye bağırarak, hızla döndüm. Bu korku, bu küçük, keskin ünlem, sesin sahibini, içinden gelen eğlenceli bir gülüşle güldürdü. Yeni yetme, delikanlı bir çocuktu. Gözleri mavi, elleri bahçıvan bir çocuk. Kasketinden, sarı dişlerine, mintanından, kalın damarları kabarmış boynuna dek köylü, köyde yaşayan, köy çocuğu bir delikanlı. "Nerden düşmüş bu pazara bu?" dedim. Kısa kollu, çizgili ya da yabancı yazılarla donatılmış penye gömleği bile yok. Kolunda saati bile. Bakışları da pazarcı değil. Yanşalak bir oğlan, ağzı kulaklarında. "Vereyim mi yenge?" Hâlâ gülüyordu. Yinelendi içimde sıfatlar: Yeni yetme, köylü, mavi gözlü. "Nağadar ossun?" "Nereli bu ağız?" diye düşündüm bir çabuk. "Şeyli bu..." Elimde alacaklarımı yazdığım küçük kâğıt parçası var. Önce soğan, patates alacağım. Taze sarımsak, fasulye, pırasa. Para kalırsa biraz da meyve. Para yetmiyor. Yetmeyen paralar yüzünden pazarın şenlikli sesi coşkulu kabarması sönüyor. Gürültüye dönüşüyor. Görünmeyen, kalın bir hırs damarı kabarıyor; içi ana avrat küfürlerle dolu.

Gülüşünü bozmayan, keyifle sürdüren bir bizim köylü delikanlı. Genç o. Gülüp duruyor. O bağırınca, ben sıçradım ya yerimden, işte ona büyük eğlence. Ama, bu gülüş bana iyi geldi. Gözlerindeki mavi gökyüzünün çekilmesi üstümüze, oh! Temiz hava, hafif bir esinti. Ya o sessizlik. Yayılıp giden ovalara, karşı dağlara doğru (kar mı var ne tepelerde). Ben yapayalnız bir kadın, yürüyüp gidiyorum ovanın ortasında, o toprak yolda. Üzgünüm. İncinmişim. Kırgınım. Çevre bomboş. Kimseler yok. Uzakta bir kamyon bile geçmiyor (İşte tam tamına böyle yazar o, yazabilse).

"Ver bakalım bir buçuk kilo" dedim. Ben elimdeki listeye bakarak, şeftali alınca (turfanda çünkü) vazgeçmek zorunda kalacağım öbür yiyecekleri hesaplayıncaya değin (köy havası, sessizlik de etkiliyor insanı, şaşırtıyor) şeftaliler kesekâğıdına doldu. Çevrem, kadınların şamatasıyla şişmişti. Bahçelerinden, bostanlarından, kendi elleriyle yetiştirdikleri karalahanaları (Karadenizliler çoğunluktaydı), ebegümeçlerini, pazıları, mısır kırıklarını, durma sağa sola söz üşürerek, gülüşe çığrışa satıyorlardı. Konu komşu, bildik hısım birarada. Baktık, bizim delikanlı çok koymuş şeftalileri. Ağır çekti. Bir tane aldı, olmadı. İki aldı, gene olmadı. Bir alıp üç koydu, üç alıp iki büyük, bir büyük alıp, iki küçük..."Aaa!" dedim, yüksek sesle. Güldüm. "Ne bu be! Cevahir tartıyorsun sanki!" Ne vardı bu söylediğimde? Bu, ne biçim, tanımlamalara sığmaz giz yüklü bir an'dı. Yeryüzünün akan suları durdu. Terazi, terazide şeftali dolu kesekâğıdı, hepsinin üstünde, kocaman, iri kemikli, boğum yerleri küt bahçıvan eli. Bir şeftali tutarak, ağır ağır döndü bana. Gülmesi de kalakalmıştı, tüm köylülüğüyle yayılan ağzında. Usulca 'cevahir' dedi. Önüne baktı şeftali kâğıdına baktı, yandaki şişkoların şişkosu, pazarın bıçkını, karpuzcunun itoğluit gülüşüne baktı. Çekingen, saygılı, vurgun yemişçesine şaşkın, kökü toprağın yüzüne yakın sebzeleri çapalıyormuş gibi, incitmekten çekinerek, dikkatlice yineledi: "Cevahir!" Neydi onu böyle sevindiren? Ağzını, gülüşünü unutmuştu. Öylece kalakalmıştı. "Bu neye böyle şaşaladı. Ne oluyor bu çocuğa?" dememe kalmadı, gözlerinin en güzel mavisiyle yüzüme bakarak sordu: "Cevahir ney yenge?" Bir yanıt vermem gerekirdi elbette. Verecektim de. Onun anlayacağı bir tanımlama, bir anlatım yolu bulurdum. Ama, ben de elen belen oldum. Neye uğradığımı anlamadım ki, anlatabileyim. İkimiz arasında oluşan bir mavi, bir safoğlan gırgır'ının sessizliği bir anda (karpuzcunun kahkahasıydı, şenliği başlatan, im'in tetiğini çeken. Şimdi anlıyorum) davulun gümbürtüsü, zurnanın zırtıyla oynattı pazar yerini yerinden. Pazar sokağı, caddeden, denize doğru uzanan bir sokak. Pazarcının memleketin her yöresinden geleni var. Orta Anadolu mu dediniz, şakıdımı, şıkıdımı topuk havası. Bas topuğu al geriye, bas topuğu al geriye. Olduğun yerde ağır ağır üç geniş adımda dön, şaklat elleri havada, vur dizi yanlamasına toprağa, işte sana Ege. Denize doğru adım adım sekerek, bir o yana, bir bu yana dönerek, bu oyun nerenindi demeye vakit kalmadan, pazarı dolduran satıcılar, alıcılar, tüm ahali, çoluk boncuk, kadın erkek bir ağızdan çalıp söyleyip oynamaya başlamıştı. Bu bir şölendi. Tanrının bereketinin sergilendiği (alttan alta dünyanın dalaveresi, ekmek kavgası, paranın 'melaneti' kara çirkef aksa da) bu pazar yerinde herkes oynuyordu. Kıyamet bir eğlence. Ne ki, en güzel oyun bizimkiydi. Bizden çıktı bu iş diye mi, yoksa çevremizi saran Karadenizliler'in toplandığı bir köşe olduğundan mı tam bilemeyeceğim (gerçek nedir, nedir gerçek), bizim yanımız yöremiz, karalahanaların koyu, acı, hırçın kemençe sesleriyle çınlıyordu. En çılgın oyuncular bizdeydi. Hep bir ağızdan söyleyip, kadınlı erkekli kız halayı çekiyorduk: Cevahir de cevahir, cevahir de ce!

Artık, onun bana, nereye dek anlattığını, benim nereden sonra ürettiğimi yazar mıyım. Benim okuyucuya (her bakımdan) saygım var. □

İĞDİŞLİK KOMPLEKSİ

Ataman Tangör

Sayısını anımsamıyorum; evden aldılar, hapisaneden aldılar. Ama aklımda kalan kadın polisin eliydi. Erkekliğimde gezinen bu elin hoyrat, iğrenç ve utanç verici gidip gelişlerini unutamıyorum. "Herifinki kalktı, ulan hâlâ erkekliğini öldüremediniz" bağırtıları ardından gelen elektrik ve cop sokmalar. Her defasında, içimden, gezinen elin erkekliğimi uyandırmamasına yalvarıyordum. Çünkü her uyanışta arkasından küfür, elektrik ve copun geleceğini biliyordum.

Aylarca süren bu iğrençlik hapislikle noktalandı. Yalnız kaldığımda, özellikle geceleri aklıma erkekliğim geliyordu. Daha yirmi beş yaşındaydım. Gözümün önüne kadın polisin kamışımdaki eli geliyordu. Düşlerim sakil bir cinsellikle doldu. Cinselliğimin hayalleri her defasında iğrenç bir elin tiksindirici duygusuyla kesiliyordu. Sevdiğim insanın sıcak görüntüsü ve uyanan erkekliğim cinsiyetsiz bir elle iğdiş ediliyordu her seferinde. Dört yıllık hapisliğin salt hayallerde yaşanan cinselliği kâbus oldu. Kadın imgesi sanki kamışımdaki on kollu bir ahtapottu. Mantıklı düşüncem bunun böyle olmadığını söylese de, düşlerimin cinselliği bu ahtapotun tutsağıydı. Masturbasyonumdaki elim bir an için iğrenç bir örümceğin ayaklarına dönüşüyor, sanki erkekliğimi boğuyordu.

Uzunca bir süre cinsellikten, daha doğrusu cinsel hayallerden uzak durmayı denedim. Koğuşta arkadaşlar arasında alaya alınan yitirilmiş erkeklik sohbetlerindeki rahatlatıcı ve çelişkili duyguya kendimi kaptırmaya çabaladım. Zaman zaman sevdiğimin görüntüsüne de bürünen kadınlarla dost olmaya çalıştım. Onlarla yatmadım, korkumu ve korkulu düşlerimi onlara aktarmaya çalıştım. Kimi anlamadı, kimi anladı ya da ben öyle sandım. Bir süre kadınları elsiz düşlemeye çalıştım, sonra bu düşüncemdem kendim ürktüm. Acaba yalnız ben mi böyleydim? Konuyu açsa mıydım? Örneğin bir dosta filan. Yapamadım. Ya yalnız ben böyleysem? "Zavallı erkekliğini yitirmiş", derlerse, ya da yüzüme "zavallı" dercesine bakarlarsa? Beni anlamazlarsa? Korkumu, endişemi kendi içimde tutmaya karar verdim.

Tam dört yıl dört duvar arasında erkekliğim ve ben, korkum ve ben, kâbuslarım ve ben, kovmaya çalıştığım iğrenç "el" ve ben; biz ikimiz, ben ve cinselliğim, benden uzaklaşan erkekliğimin çelişkili kopuşunu yaşadık.

Dışarısı. Suratıma çarpan gerçeklerle dolu yaşam beni bir süre kaygılarımdan uzaklaştırdı. Dört yılın birikmiş sorunları; işsizlik, parasızlık, yabancılık, hasret giderme, sevinç, kavuşma ve bu karışık duygular arasında geçen bir yıl beni cezaevinin cinsel kâbuslarından aldı. Düşlerim temizlendi ya da bana öyle geldi. Acaba bu arada "el"i görüyor muydum? Hayır görmüyordum ya da görmek istemiyordum. Belki de uzaklaştırıyordum.

Sevdiğim insanla ilk karşılaşmamda bu kaygılarımın hiçbirini taşımıyordum. Dört yıl cezaevi ve ondan önce dört yıl onun tutsaklığı, neredeyse on yıldır yüz yüze görüşmüyorduk. Korkunç bir özlem, sevgi ve paylaşma duygusu içindeydim. İstek ve cinsellik doluydum. Korkularım yoktu, duymuyordum. Duyduğum, salt sevdiğim bu insanın kokusu, çıplaklığı, teni ve cinselliği idi. O an mutluluk buydu herhalde diye düşündüm. Gelenek ve görenekler "kızlık"ın korunmasını gerektiriyordu. Ancak bu engel birbirimizle cinselliği paylaşmamızı durdurmadı. İkimiz de doymuştuk ve sanki yeniden uyanan arzularımız bitmeyecekti.

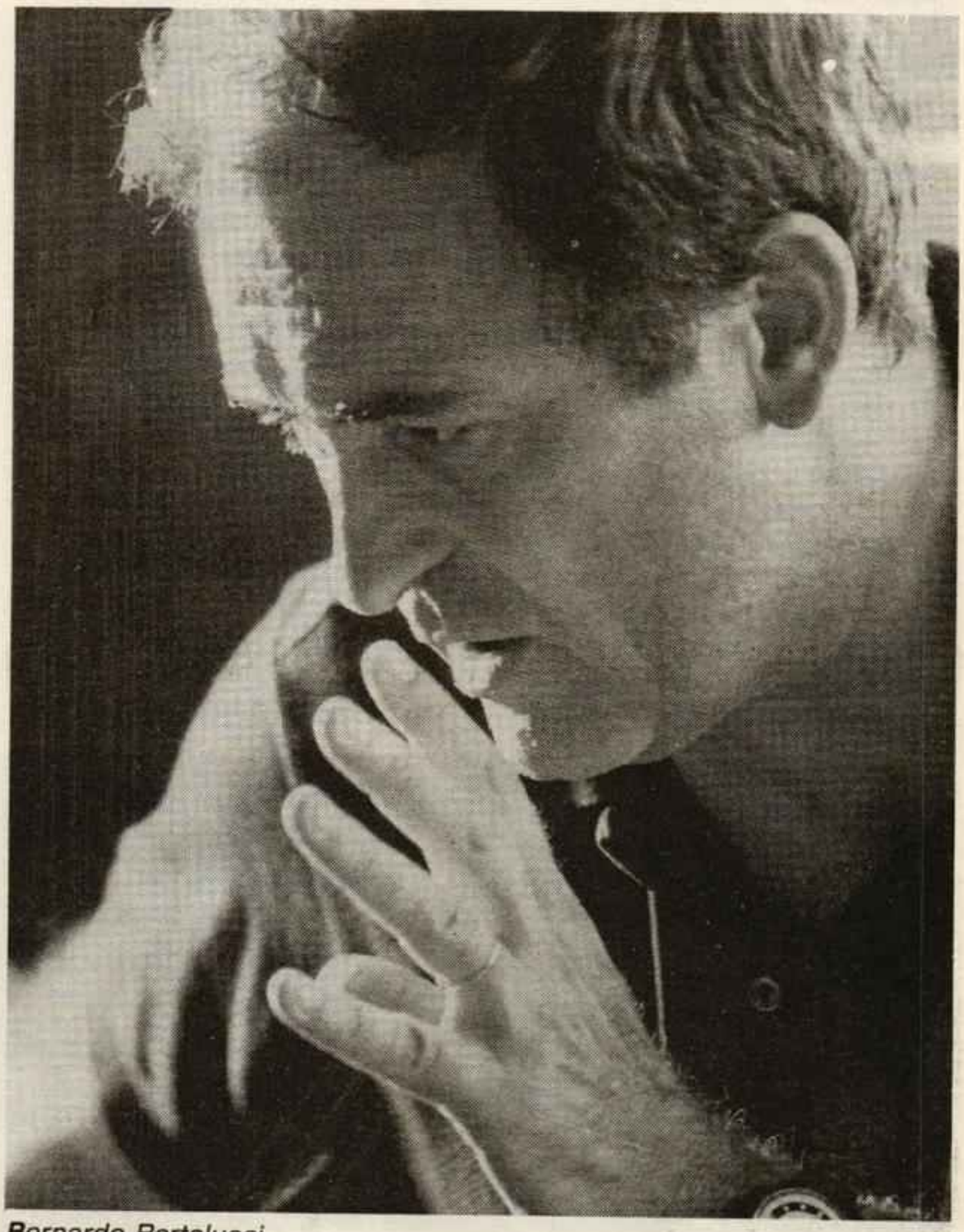
Töresel aile yapıları "ilk gece"nin kanıtlanmasından yanaydı. Evliliğimize giden günler bu konunun tartışılma yoğunluğu ile geçti. Tartışmalar evlendiğimiz günün gecesinde, kaldığımız otel odasının kapısında da sürdü. Gecenin geç bir saatinde bizi üç gün yalnız bırakmayı "şartlı" olarak kabul ettiler; sonraki bir süreyi yanlarında geçirecektik. Ödünü verdik odamıza girdik. O anda içimi bir sınav heyecanının kapladığını hissettim. Bir şeyler iyi gitmiyordu, doğallığını yitirmişti. Sevdiğim bu insanın yabancılaştığını duyumsamaya başladım. Sevgi ve cinselliğin yeniden ikileştiğini, benimin cinselliğimden ayrıştığını yeniden ve ürkerek hissediyordum.

Bu çelişkili duygulara karşın ona yaklaştım. Yabancılığımı ve ikiliğimi o da duydu sanki, doğal değildi. Sanki aramızda birisi, bir şey vardı. Onu içimden eritmek istiyordum, olmuyordu. Zorluyordum kendimi, terlediğimi farkettim. Erkekliğim benden uzaktaydı, onu duymuyordum. Aklımla ve bilincimle denetlemek istedim, olmuyordu. Birden korku kapladı içimi. Artık yalnız kendimle dolu idim. Sanki yalnızdım. Benden uzaklaşan cinselliğimi yakalamak istiyordum, onu tutamıyordum, kaçıyordu. Paniğe kapılıyordum galiba. Başarmam gerekiyordu ama olmuyordu. Başarmam gerekenin ne olduğunu bile unutmuştum. Ne için ve neye karşı mücadele ettiğimi bilemiyordum. Bir an karşımdaki insanın, sevdiğimin o "el" olabileceğini düşündüm, müşhiş ürktüm. Onun cinselliği, kadınsı yuvarlaklığı, sıcak ve yumuşak dehlizleri sanki itici ve ketleyici bir "el" oluvermişti. Korktum geri çekildim. O iğrenç elin sevdiğim bu insanla özdeş olabileceği düşüncesi bana korkunç geldi. Sevişmenin güzelliği o anda yerini sanki işkencenin iğrençliğine bırakmıştı.

Durdum. Ve birden ondan sevdiğim insandan yardım istemeye karar verdim. Çünkü onun beni anlayabilecek tek kişi olduğunu hissediyordum. Bu duygu beni rahatlattı, derin bir nefes aldım ve onu yeniden yanımda sıcak ve yumuşak duymanın güzelliğini tatmaya başladım. □

SON İMPARATOR'DA BİR "KONFORMİST"

Reşit Ergener



Bernardo Bertolucci

Bertolucci'nin **Son İmparator** filminin ilk sahnelerinden birinde, bir tutuklu hücresinin kapısı, Çin'in son imparatoru Pu Yi'nin üzerine kapanır. Bu, Pu Yi'nin üzerine kapanan ilk kapı değil. Üç yaşındayken getirilip imparator ilan edildiği Yasak Kent'in kapısı, ondokuz yaşına dek onun üzerine kapalı tutulmuştu. Daha sonra sığındığı Japon Büyükelçiliği'nin ve Japonlar'ın kuklası olarak yerleştiği Mançurya İmparatorluk Sarayı'nın kapıları da ona kapalı tutulacaktı.

Kimi psikologlar, çocuk yaşta yaşanan olayların, yaşam boyu sürekli yinelendiğini söylerler. Pu Yi'nin yaşamında, kapıların üzerine kapalı tutulması gibi, sürekli yinelenen başka olaylar da var. Bunların en çarpıcılarından biri, sevdiği kadınların ondan zorla ayrı tutulmaları. Üç yaşında, imparator olmak üzere Yasak Kent'e gelirken annesinden koparılıp alınır. Ergenlik döneminde, eski imparatorun karılarının isteğiyle, dadısı ondan uzaklaştırılır. Son olarak, şoföründen çocuk doğurarak onu utandıran karısını, Japonlar, Pu Yi'den ayırırlar.

İyi film yönetmenleri de, yaşamlarındaki olayları yineler gibi, belirli temaları ve görüntüleri, filmlerinde yinelerler. (Kendisiyle yapılan bir görüşmede Fellini, bir yönetmenin her zaman aynı filmi yapmaya çalıştığını söylemiş.) **Son İmparator,** Bertolucci'nin diğer filmlerinden konu ve mekan açılarından çok ayrı görünüyor. Ancak, daha dikkatli bir inceleme, **Son İmparator**'la Bertolucci'nin diğer filmleri arasında pek çok benzerlik olduğunu ortaya koyar.

FİLMLERDEKİ BENZERLİKLER

İşe ayrıntılardaki benzerlikleri inceleyerek başlayalım. Pu Yi, çocukluğunda, bir çarşafın arkasına dizilen haremağalarıyla itişerek oyun oynar. Çarşafın dalgalanan görüntüsü ve duyulan hışırtılar, **Conformist** filminde çocukla şoförün girdiği boş evde asılı duran çarşafları, **1900**'de tavanarasında kuruyan çarşafları ve **Prima Della Revoluciona**'da dalgalanan bayrakları çağrıştırır. **Son İmpa-**

rator'da Pu Yi'nin Yasak Kent'in kapısına çarptığı sıçan, kanlar içinde oraya yapışır ve parçalanır. Tıpkı, **1900**'de faşist kahyanın duvara çarpıp ezdiği kedi gibi.

Son İmparator'da ve **Conformist**'-de, filmin kahramanının karısıyla bir başka kadın, lezbiyen ilişki kurar. Her iki filmde, kahramanın karısıyla ilişki kuran kadının, çağına göre ileri ve çarpıcı, kişiliği vardır. (**Conformist**'de bale hocası; **Son İmparator**'da, pilot.) **1900** filminde de bu kişilikte, (hızlı araba kullanan) bir kadın görürüz. Amcasının sevgilisi olan bu kadınla, filmin kahramanı, cinsel ilişki kurar. **Prima Della Revoluciona**'nın kahramanı da, yakın akrabası olan bir kadınla ilişki içindedir.

Prima Della Revoluciona ve **1900**, çöken aristokrasiyle ilgili. (Filmin adı, Talleyrand'ın "Yalnız devrimden önce yaşayanlar, yaşamın ne tatlı olduğunu bilebilirler" sözünden kaynaklanır.) **Son İmparator**'da aynı tema, daha görkemli bir biçimde ve doğulu motiflerle bezenmiş olarak sunulur. Pu Yi, son "On bin yılın efendisidir" ama, Yasak Kent'in dışında sözü geçmez. Yasak Kent'in içinde de onu dinleyen pek yoktur. Hadım haremağaları, o emretti diye bir hokka mürekkebi kafalarına dikip içerler ama, aynı zamanda onun hazinesini soyarlar. Pu Yi'nin yakın çevresinde bile itibarı o denli düşüktür ki şoförü, karısını hamile bırakır.

DÜNYANIN MERKEZİ

Hitit Kralı II. Mursili, Hatti'nin fırtına tanrısına yakarırken, kendisinin hiç günah işlemediğini ancak tanrının, babasının işlediği günahları cezalandırmak amacıyla ülkesinde salgın hastalık çıkarttığını, kendisinin babasının günahlarını itiraf ettiğini ve bu yüzden, fırtına tanrısının, artık salgını sona erdirmesi gerektiğini belirtir. Hitit Kralı II. Mursili, Çin'in son imparatoru Pu Yi gibi, yanılgı içindedir. O da, gerçekte olduğundan çok daha fazla güçlü olduğunu sanır. II. Mursili ülkesinin mutluluğuna ya da mutsuzluğuna, kendisinin ya da babasının davranışlarının neden olduğunu düşünür.

Hitit'in görkemli kralı II. Mursili'nin kişiliği küçük bir çocuğunkini andırır. Çevresindekilerin olur olmaz nedenlerle, sık sık azarladıkları, cezalandırdıkları, "Hep senin yüzünden" diye bağırdıkları, küçük bir çocuk düşünelim. Aynı çocuk başka zamanlarda, yakın çevresi için nedenini anlayamadığı bir biçimde sevinç ve neşe kaynağı olacaktır. Bu tür tepkilerle büyütülen çocuk, kendini dünyanın merkezi sayar. Çevresindeki iyi ve kötü olayların tümünden, kendisini sorumlu tutabilir. Yaşlandıkça, gerçeğin böyle olmadığını, dünyayı kendisinin denetlemediğini büyük olasılıkla acı çekerek öğrenecektir. Tıpkı Pu Yi'nin, on bin yılı kapsadığını sandığı imparatorluk yetkilerinin, gerçekte varolmadığını öğrenmesi gibi.

Kendisinin dünyayı denetlediğini sanan çocuk, büyük olasılıkla kendi kendini denetlemekten acizdir. Sebep olmadığı acılardan ve mutluluklardan onu sorumlu tutan ebeveynleri, ona kendisinden sorumlu olmayı öğretmemiş olabilirler. Bu yüzden, yaşı büyüyüp kendi sorumluluklarını yüklenmesi gerekince bunu beceremez; iyi ya da kötü tüm olayların sebebi olduğu günlere geri dönmeyi özler. Öğretmenine, "Yeniden İmparator olabilir miyim?" diye soran Çin'in son imparatoru Pu Yi, bu sorusuyla, bir anlamda dünyanın merkezi olduğu çocukluk günlerine dönüş özlemini dile getirir.

Pu Yi'nin yeniden imparator olma çabası, başarısızlıkla sonuçlanır. Sonraki yaşamında, Çin'de yeni kurulan topluma uyum sağlamaya çabalar. Bu amaçla eğitilir.

Bertolucci'nin **Conformist** filminin kahramanı da, kendi içinde yaşadığı topluma, Mussolini İtalyası'na uyum sağlamaya çabalar. Üniversitede ile-

Peter O'Toole, Son İmparator'da

AHMET ADA

BİR RESMİN BİLE YOK YANIMDA

Gün soldu penceremde aşk bitti
Kalkıp gidiyorum sokak sokak
Yayılan bir ud sesinin peşisıra
Yaz kuşları dallarda sustuğu zaman

Aşk bitti sevene ayrılık vakti
Bu düş bu sıcaklık bitmese iyiydi

Akşam saçlarını örerken pencerende
Kalkıp geliyorum bir yalnızlıktan
İçimde ilk kez deniz gören bir çocuğun sevinci
Seni çok sevdiğimi anlıyorsun o zaman

Seni sevmek bir serüvendi yaz kış süren
Bir çiçeği sulamaktı mor menekşeyi andıran

Gün döndü penceremde aşk bitti
Birikti içime bakışlarının dalgın hüznü
Evlerin sokakların marketlerin hüznü
Bir resmin bile yok yanımda
Birikti şuramda seni özlemenin hüznü

Bir çiçek kanayıp durdu orda penceremde
Günlerdir beni çoğaltan aşk bitti

Bu yaz güzel bir öğle sonrası
Biten aşk getirdi yeni bir başlangıcı
Ben çılgın bir çocuk oldum kiraz vakti
Oramdan buramdan kuşlar uçuştular

Aşk bitti soldu küpe çiçeği
Alıp takmıştım yakama solmasa iyiydi

rici bir öğrenci olmasına karşın, daha sonra, bir gizli polis ajanı olur. Uyum sağlamaya çabaladığı Mussolini İtalyası'nın II. Dünya Savaşı sonunda çökmesi, **Conformist** filmi kahramanını geçmiş davranışlarını irdelemeye iter. Onu, Mussolini'nin düşüşünü kutlayan kalabalıklar içinde yalnız görürüz.

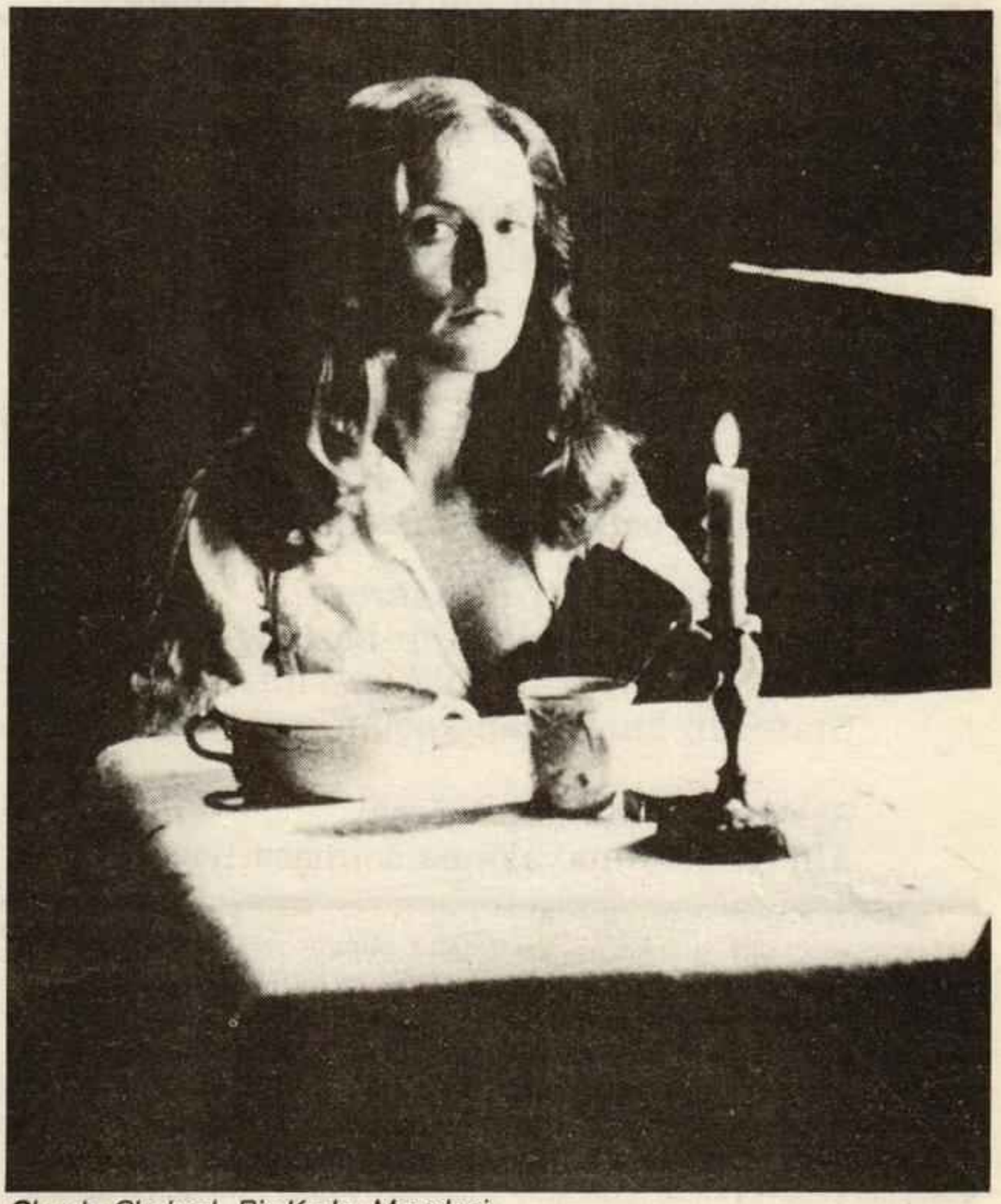
Pu Yi, **Conformist**'in kahramanı gibi, kemiksiz bir kişilik. **Conformist** kahramanının ilericiyken faşist polis ajanı olması ve kendisine hocalık eden ilerici profesörün öldürülmesine aracılık etmesi gibi, Pu Yi de, bir zamanlar imparatoru olduğu halkına ihanet etmekte sakınca görmez. Bu kahramanlar, neden bu denli kolay ihanet edebiliyorlar? Maddi çıkarlar için mi? Yaşam savaşımını, kendilerini gerçekleştirme çabasını erteleyebilmek için mi?

Pu Yi, savaştan sonra, yeni Çin toplumuna uyum sağlayabilmesi için eğitilir. Ancak, filmin sonunda, kendisine yeni Çin toplumuna uyum sağlaması için öğretmenlik yapan hapishane müdürünün, sokaklarda kızıl muhafızlar tarafından itilip kakıldığını, aşağılandığını görünce, şaşırır. Bir zamanlar dünyaya hükmettiğini sanan çocuk, artık dünyaya uyum sağlamaya çalışmanın yeterli olmadığını, kendisi olması gerektiğini öğrenmelidir. □

8. ULUSLARARASI İSTANBUL FİLM FESTİVALİ

SİNEMASEVERLERE ALTIN ÖĞÜTLER

Deniz Kaya



Claude Chabrol, Bir Kadın Meselesi

Nisan ayının birinde Sinema Günleri, yeni adıyla İstanbul Uluslararası Film Festivali başlıyor.

Daha şubattayız, vakit çok demeyin. Bizce hazırlıklara başlamanın sırasıdır. Bakarsınız günler kuş gibi uçup gitmiş, bir maraton öncesi hazırlıksız kalakalmışsınız! Bize gelen ilk bilgilere göre bu yıl onbeş gün içinde 130'dan fazla filmin bombardımanına tutulacağımıza göre önceden bazı önlemler almakta büyük yararlar var:

1. **Para biriktirmeye başlayın.** Tabii enflasyondan etkilenmeyen bir kazancınız varsa bu öğüde kulak asmayabilirsiniz. Ama festivaller yüzünden okurlarımızın ceplerinde büyük delikler açıldığını bildiğimiz için, bir köşeye üç beş kuruş ayırmanın iyi olacağı düşüncesindeyiz. Bu yıl bilet ücretleri 4000 TL. Ayrıca festival yönetimi "indirimli kombine kartı" uygulamasına da başlanacağını bildiriyor. İki tip kombine kart olacak: Birincisi, '12.00 seansı indirimli kombine kartı', 40.000 TL. karşılığında veriliyor ve "izleyicinin seçeceği herhangi bir sinemada sadece 12.00 seansları için geçerli" oluyor. Yani tek bir sinemada, sadece 12.00 seansında, 16 gün boyunca 16 film izleyebilirsiniz. Yararlı bir uygulama! Ama eğer görmek istediğiniz filmler o sinemada ve o seansta oynamayacaksa, talihinize küsün!

İkinci ucuzluk imkânı ise 'Uluslа-

rarası Yarışma kombine kartı' ve 25.000 TL karşılığında alınabiliyor; izleyicilere "Emek Sineması'nda 5 gün boyunca 15 yarışma filmi arasından seçecekleri 10 filme giriş olanağı" sağlıyor.

2. **Gözlerinizi dinlendirmeye başlayın.** Dile kolay, 130'u aşkın film! Dörtte birini görsem diye aklınızdan geçirseniz otuzu aşar ki bu da her gün ikişer film görmek demektir. İşte bu yüzden eğer hâlâ televizyon seyretme alışkanlığından vazgeçmemişseniz tam sırasıdır, vazgeçin. Hiçbir şey kaybetmezsiniz. Ve eğer hâlâ Türkiye'de kitap ve dergi okuyan azınlık içindeyseniz (ki bu yazıyı okumanız biraz da bu derdin işareti) zaten iflah olmaz bir konumdasınız demektir. Bu durumda gece yatarken ve sabah kalkınca gözlerinize soğuk kompres yapın ve bir göz dokturunun adresini öğrenin. Nisan sonunda ihtiyacınız olabilir.

Ama bizim öğüdümüz sinemadaki beğenileriniz ve ilgi alanınıza göre dikkatli bir seçimle on-oniki filmle yetinmenizdir. Türkiye çölünde bir su kuyusu bulunca taa dibine dalarsanız, boğulabilirsiniz.

3. **Görmek istediğiniz filmleri dikkatle ve titizlikle çekin.** Çeşit çeşit pasta ve şekerlemelerin hepsinden tatmaya kalkarsanız midenizi bozabilirsiniz. Bu festivalin tam 11 bölümü var. Bu bölümlerden iki ya da üçüne yoğunlaşmak, sanırız görülen filmlerin belli bir tad bırakması, belli bir sinema alanının yeterince sindirilebilmesi için yeterli olacaktır. Önünüzdeki iki ay boyunca festival filmlerini tanıtıcı yazılar bol bol çıkacak. Siz de oldukça sağlıklı bir seçim yapma şansını bulabileceksiniz. Şimdi yapılacak iş ön şoku atlatmanız için önünüze sunulan menüye şöyle bir göz gezdirmek, kendinizi seçim yapmaya iyice hazırlamak.

Başlayalım bakalım. Derin bir nefes alın ve moralinizi bozmayın.

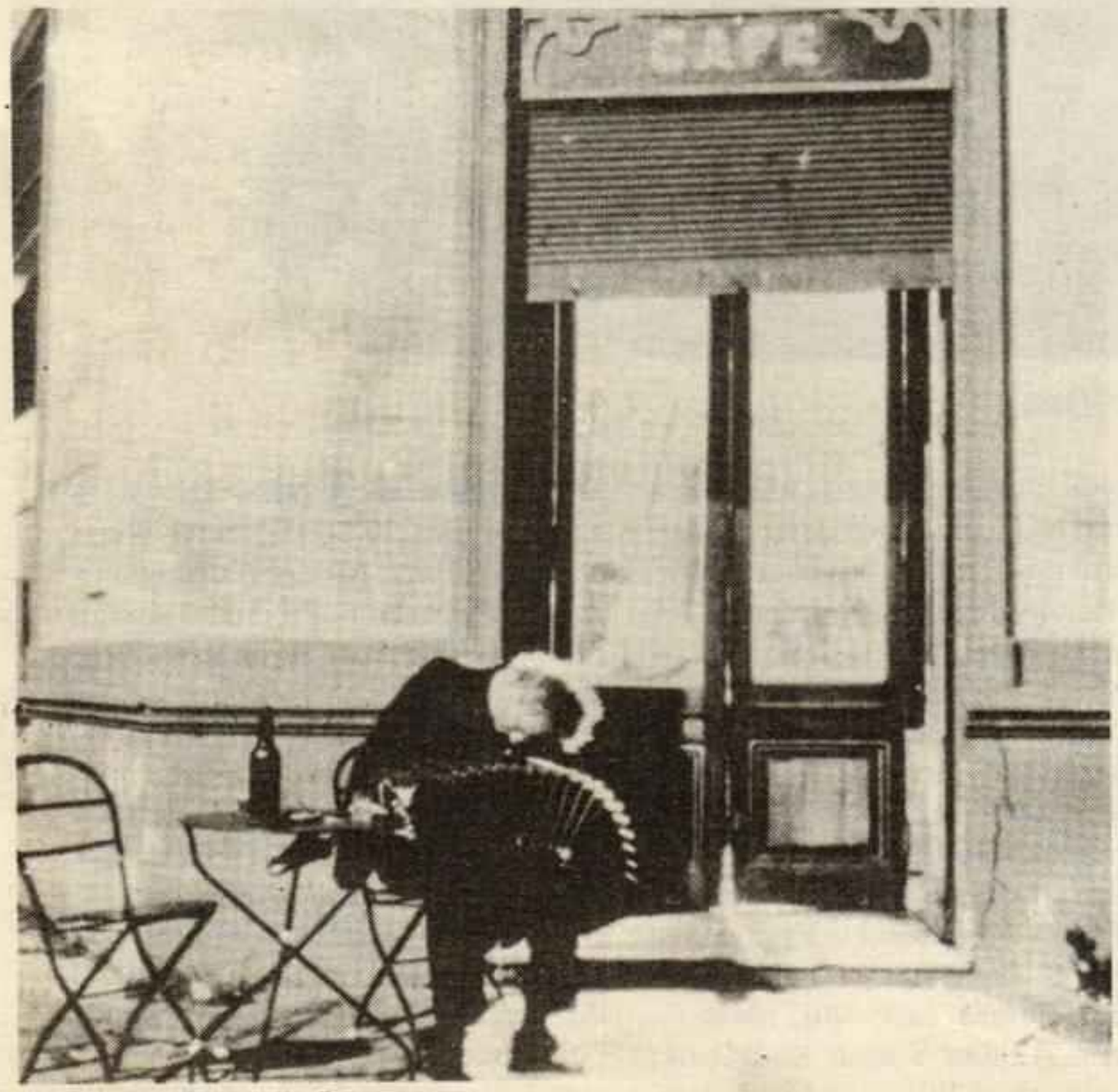
Uluslararası Yarışma bölümünde 13 ülkeden 13 film var. Bunların arasından jüri tarafından seçilecek en iyi filme Altın lale Ödülü ile İstanbul Belediye Başkanlığı Ödülü verilecek. Jüri başkanlığını bu yıl Venedik Şenliği'nde "Sisin İçindeki Manzara" filmiyle büyük ödülü paylaşan ünlü Yunanlı yönetmen Theo Angelopulos yapıyor. Jüride ayrıca İspanyol yönetmen Manuel Gutierrez Aragon ve son yıllarda Batı'da büyük ün kazanan Polonyalı yönetmen Krzystof Kieslowski, İsviçre Sinema-tekinin Başkanı Freddy Buache ve Müjde Ar da var. Altın Lale Ödülü için yarışacak filmler şöyle: Brezilya'dan Norma Pengell, **Ölümsüz Pagu** / Çekoslovakya'dan Vera Chytilova, **Soytarı ve Kraliçe** / Belçika'dan Gerard Corbiau, **Müzik Öğretmeni** / Fransa'dan Tony Gatlif, **Ağlama Sevgilim** / İtalya'dan Fiorella Infascelli, **Maske** / Yugoslavya'dan Srdjan Karanovic, **Adsız Film** / Bir Alman-Fransız-Avusturya ortak yapımı, Frits Lehner, **Noktürn** / Kanada'dan William D.McGillivray, **Model Çalışmalar** / İngiltere'den Tony Palmer, **Tanıklık** / Yunanistan'dan Costas Vrettakos, **Helidonyalı Çocuklar** / Çin'den Tian Zhuangzhuang, **Gezgin Oyuncular** / SSCB'den Sergey Paradyanov, **Aşık Garip.** Bu son filmin Gürcü yönetmeni Paradyanov son yıllarda Batı'nın göklere çıkardığı sanatçılardan. Durağan tablolardan oluşan **Aşık Garip** filminin Doğu kültürü ve geleneklerine dayandığı, zor ama özgün bir film olduğu söyleniyor.

Sanatlar ve Sinema, festivalin ikin-

John Huston, Ölüler'in setinde oğlu Tony ve kızı Anjelica Huston ile

Angelopulos - Sis

Francesca Archibugi, Mignon Gitti



Fernando Ezequil, Güney

ci bölümü. Giacomo Battiato'nun **Stradivari** filmi ünlü İtalyan keman yapımcılarını konu ediyor. Usta Ingmar Bergman'ın **Provadan Sonra**'sı bir tiyatro sahnesinde geçiyor; hemen hemen kımıldamayan kamerası ve diyaloglara dayanması ile çok zor, sadece Bergman hayranlarına önerebileceğimiz bir film. Caz meraklıları için biri sürpriz diğeri muhtemelden videoda gördükleri iki film: Tavernieri'nin güzelim **Round Midnight**'ı ve Clint Eastwood'un Cazcı Charlie Parker'ın hayatını anlatan **Bird**'ü. İsveçli yönetmen Michal Leszczylowski'nin **Yönetmen: Andrey Tarkovski**'si ve Amerika'dan Lilyan Sievernich'in **John Huston ve Dublinliler**'i, bu iki yönetmenin hayranları için mutlaka görülmesi gereken iki belgesel. Ayrıca Stephen Bayly'nin **Güller Açacak,** Stephen Garrett ve David Robinson'un **Sevdayı Yaşatmak,** Steff Gruber'in **Mekan: Afrika,** Francis Mankiewicz'in **Dönen Kapılar,** Gianfranco Mingozzi'nin **Büyülü Yelken,** Sandor Sara'nın **Tırnaktaki Diken** filmlerinden de bir seçim yapabilirsiniz.

Uyarlamalar bölümü sinemaseverlerin yüreğini çarptıracak filmler içeriyor. Biz listenin başına Brook, Huston ve Klimov'un üç filmini koyalım: Peter Brook'un birkaç yıl öncesinin Carmen çılgınlığında ortaya çıkan **The Tragedy of Carmen/Karmen Tragedyası** son derece özgün bir Carmen uyarlaması. Küçük, dekor bir mekanda aşağı yukarı bir düzine gencecik oyuncu ile çekilen film, Brook'un büyük dehasıyla kotardığı alışılagelmiş Karmenler'e hatta Saura'nınkine bile benzemeyen, olağanüstü bir çalışma, John Huston'un ölümünden önce bitirdiği **The Dead/Ölüler** ise eleştirmenlerden büyük övgüler aldı. James Joyce'un belki de en güzel, büyülü öyküsünü Huston'un nasıl uyarladığını mutlaka görmeli. Elem Klimov'un **Acı**'sı ise yine bizi zorlayacak ama unutamayacağımız bir film olacak. Ayrıca klasik ve sağlam bir sinemanın en iyi örneklerini veren Sergey Bondarçuk'un **Boris Godounov**'unu, şu sıralarda **Manzaralı Oda** filmini görebilme şansını elde ettiğimiz James Ivory'nin **Maurice**'ini Andre Delvaux'nun **L'oeuvre au Noir**'ını da unutmayalım. Daha neler var: Luigi Comencini, **La Boheme** / Vladimir Naumov, **Hınzır Öykü** / Liria Begeja (Fransa), **Kırık Nisan** / Aki Kaurismaki (Finlandiya), **Hamlet İş Başında** / Gyula Maar (Macaristan), **Cehennem Değirmenleri** / Jan Svenkmajer (İngiltere-İsviçre), **Alice** / Kiju Yoshida (Japonya), **Uğultulu Tepeler...** Bir de sürpriz, Steven Spielberg hayranları yönetmenin en son filmini izleyebilecekler: **Güneş İmparatorluğu.** Sinemada derinliği önemsemeyenler için herhalde bir görsel şölendir.

Gelelim **Bir Yazarın Sineması** bölümüne: Bu bölüm bu yıl Gabriel Garcia Marquez'in yapıtlarından uyarlanan filmlere ayrılmış. Küba, Venezuela, Kolombiya, Brezilya ve Meksika'dan gelen bu filmlerin hepsi de İspanya ile ortak yapım. Yine de Latin Amerika uyarlama sinemasının sanırız ki ilginç bir seçkisi: Tomas Gutierrez Alea, **Parktan Mektuplar**/Olegario Barrera, **Mutlu Bir Pazar** / Fernando Birri, **Kocaman Kanatlı İhtiyar Adam** / Jaime Chavarri, **Tek Aradığın Benim** / Lisandro Duque, **Roma'da Mucize** / Ruy Guerra, **Güvercinci Güzelinin Masalı** / Jaime Humberto Hermosillo, **Bayan Forbes'in Yazı.**

Dünya Festivallerinden bölümünde ise, Cannes, Locarno, Venedik, San Sebastian, Berlin, Moskova, Mannheim festivallerinden ödüller kazanmış filmler gösteriliyor. İlk gözümüze çarpan isimler, Claude Chabrol-**Une Affair de Femmes** (Bir Kadın Meselesi), Andrey Konçalovski-**Shy People** (nedense Bataklık İnsanları diye çevrilmiş), Aleksander Askoldov-**Komiser** ve Claude Sautet-**Quelques Jours avec Moi** (Kendimle Birkaç Gün). Ayrıca Almanya'dan Percy Adlon'un aylardır Paris'te afişten inmeyen **Bağdad Cafe**'si, İngiltere'den Terence Davies'in 1950'lerdeki özyaşam öyküsünü anlattığı **Distant Voices Still Lives** (Uzak Sesler Durgun Yaşamlar) filmi, Fransa'dan Claire Denis'in 1988'de çok iyi iş yapan **Çukulata**'sı, SSCB'den Tolomus Okeyev'in **Potomok Snejnogo Barsa** (Kar Leoparının Soyu) isimli şiirsel filmi ve Hindistan'dan Mira Nair'in her yerde sözü edilen ve gerçekten de Bombay sokaklarında yaşayan çocukları oynattığı **Salaam Bombay**'ı.

Ustalara Saygı bölümünde dört yönetmenin dörder filmi bulunuyor: Theo Angelopulos'tan **Kumpanya** (1975), **Avcılar** (1977), **Kitera'ya Yolculuk** (1986) ve, evet, Venedik Film Festivali büyük ödülünü Olmi'nin **Ermiş Sarhoşun Öyküsü** ile paylaşan **Sis İçindeki Manzara** (1988). Fransız yeni-dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard'ın ise, kendisini üne kavuşturan filmi **A Bout de Souffle-Serseri Aşıklar** (1959), **Çinli Kız** (1967), **Adı Carmen** (1983), **Soigne ta Droite-Sağını Kolla** (1987) temsil edecek.

Kieslowski, Öldürme Üzerine Küçük Bir Film

Jan Svenkmajer, Alice

Polonyalı yönetmen Kieslowski'yi de dört filmi ile tanımaya çalışacağız: **Kör Talih** (1962), **Gece Bekçisinin Bakış Açısı** (1978), **Öldürme Üzerine Küçük Bir Film** (1988) ve **Aşk Üzerine Küçük Bir Film** (1985). Bernardo Bertolucci'nin hangi filmlerini göreceğimiz ise bu yazı yazılırken henüz belli değildi.

Panorama: Doğudan Batıya Günümüz Güldürü Sineması, festivalin ilginç bölümlerinden. ABD'den yepyeni bir film var: Barry Levinson'un **Günaydın Vietnam**'ı, Vietnam filmleri furyasına taze bir soluk getirenlerden. Fransa'dan Etienne Chatiliez'in **Yaşam Uzun Sakin Bir Irmaktır** filmi ise 1988'in en çok para getiren Fransız filmi oldu. İsrail'den Nadav Levitan'ın **Stalin'in Yoldaşları** anlaşılan yine 1988'in Stalin filmleri modasına ayak uyduruyor. Kanada'dan Denys Arcand'ın **Amerikan İmparatorluğunun Çöküşü,** Hollanda'dan Danniel Danniel'in **Yumurta,** İtalya'dan Marco Ferreri'nin **Beyazlar Ne Kadar İyi,** Arjantin'den Alberto Fischerman'ın **Bay Lopez'in Gizli Bahçeleri,** Polonya'dan Julius Machulski'nin **Büyükboy** filmleri bakalım bizi güldürecek mi?

Festival düzenleyicileri 1989'un

KEMAL GÜNDÜZALP

MAVİ ÖTESİ

Gecikmiş bir çocukluğu taşıyor içinde hırsla
minik serçe yavrusu kanatlanmış uçuyor-
başkaldırının trajedisinde boğulmuş çocuk o.
Gözü denizlerin ötesinde, çerçevesi dar:
- Bana bir ufuk bulun, maviden de öte.

Gizli bir militandır annesinin kucağında
çığlığı özgürlüğe sevdalı, haykırışlar
bitmemiş bir şarkı olsun gençliğinde.
/Bu şarkı söylenir, kuş ölüsü sokaklarda
dar gelmeyecek bir gökyüzü ara, maviden öte/

Doğur artık, doğur beni yalnız ve biricik
atayurdu rüzgârları essin dağınık saçlarına
yalan bu düş: Bildiğin kör bir bilmecedir.
Çöz beni, çocuk ölsün, kuş uçsun-bitmiştir
derin bir denize düşürün beni, maviden öte.

Fransız Devrimi'nin 200. yılı olması dolayısıyla ayrı bir bölüm oluşturmuşlar, iyi etmişler. Hele bölümde eski ve önemli filmler ile yepyeni filmlerin yanyana gelişi bize ilginç karşılaştırma imkanları sunuyor. Evet, bölümdeki yepyeni film Philippe de Broca'nın düzeyli ve çok ilgi uyandıran **Chouans** (İsyancılar) isimli yapıtını, ayrıca yıllar önce Moliere filmini hayranlıkla izlediğimiz Ariane Mnouchkine'in **1789**'unu, büyük ustalardan Ernst Lubitsch'in **Madame du Barry**'sini ve Jean Renoir'ın **La Marseillaise**'ini görme fırsatını elde edebileceğiz. Bölümde, Buchowetzki'den **Danton,** Abel Gance'den **Bonaparte ve Devrim,** Guitry'den **Versailles Dile Gelseydi** de var.

Daha bitmedi. Yazımızın başında verdiğimiz öğütlerin ne denli yararlı olacağını, yavaş yavaş siz de görüyorsunuz değil mi? Evet, geldik **Çağımızın Aynası Sinema** bölümüne. Bu bölüme "yirminci yüzyılın siyasal çalkantılarını konu alan ve birey-toplum çelişkisi üzerine yoğunlaşan" filmler alınmış. İşte bir Vietnam filmi daha, bu kez usta Stanley Kubrick'ten: **Full Metal Jacket.** Sovyetler Birliği'nden iki film: Biri Konstantin Lopouçanski'den **Bir Ölüden Mektuplar,** diğeri ise Aleksandr Proşkin'den **Soğuk '53 Yazı.** İki Yunanlı yönetmenin iki ilginç filmi: Pantelis Vulgaris, **Taş Yılları** ve Lefteris Xanthopoulos, **Yuvana Hoşgeldin Yoldaş.** Polonyalı yönetmen Jerzy Skolomowski'nin İngiltere'de yaptığı filmi **Moonlighting (Kaçak İşçiler)** ve Arjantinli Fernando Ezequiel Solanas'ın **Sur (Güney)** filmini de kaçırmasak iyi olur, dersek zaten öldük demektir. Sahi bir de Madagascar'dan Raymond Rajaonarivelo'nun **Tabataba** adlı filmi var. Sonra bir de...

Hayır, yine bitmedi. **Bir Ülke-Bir Sinema** bölümünde İspanyol sinemasından örnekler, **Türk Sineması** bölümünde de son yılın filmlerini göreceğiz. Şimdilik iki bölüme katılanların isimleri belli değil.

□

İyi ama bizim günahımız ne? Bütün bir yıl "iyi" diyebileceğimiz film sayısı bir düzineyi bile geçmesin, sonra 15 gün içinde en azından otuz tanesi, "çok iyi film" olan bir doluya tutulalım! Ne diyelim, festivalden allah razı olsun, sinema sahiplerinin ve film ithal eden şirketlerin de insafları kurusun... □

"ÇORBA VAR KAŞIK YOK!"

Önder Güvenç

Bertolt Brecht, **Üç Kuruşluk Opera**'yı (1928), İngiliz yazar John Gay'in 'Ballad Opera' türünün en ünlü örneği sayılan **The Beggar's Opera** (Dilencilerin Operası-1728) adlı oyunundan esinlenerek yazdı.

Burjuvazinin iktidar olduğu 1728 İngilteresi'nde Gay, iktidardan düşmüş aristokratların cephesinden burjuvaların ahlaksızlığı ve yolsuzluğu sistem haline getirişlerinin üstü kapalı eleştirisini yapar.

Köpekbalığı ısırırken dişlerini gösterir. Oysa burjuvazi silahlarını göstermemektedir. İşte iki yüz yıl sonra burjuvazinin artık çöküş dönemine girdiği bir dünyada Brecht, burjuvazinin masumluk maskesini düşürmek, onun gerçek yüzünü sergilemek için **The Beggar's Opera**'dan modern tiyatro tarihinin en büyük başarısını kazanan **Üç Kuruşluk Opera**'yı çıkarır.

"**The Beggar's Opera**'*daki ikincil tiplerin büyük bir kısmı* **Üç Kuruşluk Opera**'*daki olay örgüsünün içine daha somut bir biçimde dahil edilmişlerdir. Örneğin Gay'de sessiz figüranlar durumunda olan çete, Brecht'te kişilik kazanmıştır. Jenny olayın akışını değiştiren bir işlev yüklenmiştir. Bunun dışında Brecht'in Gay'in yazdığı biçime eklediği sahneler vardır: Ahırdaki düğün sahnesi (burjuvazinin bazı gelenekleri ve kendine özgü davranış biçimleri düğün ve benzeri toplantılarda çok açık bir biçimde ortaya çıktıklarından Brecht ilerde yazdığı oyunlarda da sık sık düğün ya da nişan sahneleri kullanacaktır. bak:* **Küçük Burjuva Evlenmesi, Sezuan'ın İyi İnsanı, Kafkas Tebeşir Dairesi, Puntila Ağa ile Uşağı Matti;** *Macheath'ın Polly'e işlerini devrettiği sahne; dilencilerin yürüyüşünün düzenlenmesi sahnesi.*"[1]

The Beggar's Opera ile akrabalık derecesini somutladığımız **Üç Kuruşluk Opera** için Brecht: *"Oyun, burjuvazi ile sokak haydutlarının ruhsal yaşayışları arasındaki sıkı akrabalığı anlatıyordu"*[2] diyor. İlk dönem yapıtlarının sonuncularından olan **Üç Kuruşluk Opera**'da insanın meta halinde alınıp satılmasının altını önemle çizerken daha sonraki pek çok oyununun ana düşüncesi olan *"insan kapitalist üretim biçimince belirlenmiş toplumsal koşullar içinde iyi olamaz"* temasının ilk uygulamasını da görürüz.

Üç Kuruşluk Opera'da olayın hangi dönemde geçtiği tartışmalı bir konudur. Bu konuda Berliner Ensemble'ın dramaturgu Werner Hecht'in yorumu şöyle: *"Brecht Gay'de olduğu gibi olayı 18. yüzyıl başlarında geçirtemezdi çünkü koşullar ne olursa olsun, o dönemde burjuvazi objektif olarak ilerici bir rol oynuyordu. Çalışmaları sırasında Brecht tarihi yüz yıl kadar ileriye, Viktorya dönemine almakta yarar gördüğünü belirtmiştir. (...) Ancak oyunda tarihi açıdan bir kesinlik aramamak gerekir. Söz konusu olan dönem oyunun içeriğinden anlaşılmamaktadır. (...) Elbetteki Viktorya döneminde soyguncular, hırsızlar ve bunları örgütleyen birtakım kişiler vardı ama Brecht'in oyunda yönelttiği saldırının ne amacı ne de aracı bunlar değildi. Gösterilmek istenen burjuva kapitalist düzenin 1928 Almanyası'nda yarattığı toplumsal sorundu. Burada önemli olan diğer bir nokta da Brecht'in -çoğu kez yanlış yorumlandığı gibi- olayı 20. yüzyılda geçirmediğidir. Bunu Üç Kuruşluk Opera'ya yazdığı değişkenlerle -film ve roman- yapacaktır."*[3]

Üç Kuruşluk Opera'nın Brecht'in oyunları içindeki bir özelliği de 1928'deki parlak günlerine bir daha hiç dönememiş olmasıdır.

TÜRKİYE'DE

Üç Kuruşluk Opera'nın Türkiye'de ilk sahnelenişi 5 Ekim 1964 yılın-

Yücel Erten

da Kent Oyuncuları tarafından Tuncay Çavdar'ın çevirdiği metinle ve yine onun yönetimi ile gerçekleşti. Şehir Tiyatroları'nda 1980'de sahnelenen **Beş Para Etmez Oyun** adlı uyarlama, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nın amatör ama başarılı bir denemesi dışında uygulaması olmadı. Son olarak da bu sezon Devlet Tiyatrosu'nda Yücel Erten yönetiminde sahneleniyor.

ÜÇ KURUŞLUK OPERA DEVLET TİYATROSU'NDA

Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği toplam iki Brecht oyununun ikisini de sahneye koyan Yücel Erten oldu. Fakat Yücel Erten 1980 sezonunda yönettiği **Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi**'ndeki başarısını **Üç Kuruşluk Opera**'da gösteremiyor. **Üç Kuruşluk Opera**'nın başarısızlığının temel nedeni oyunla ilgili yeterli ve detaylı dramaturgi çalışmasının yapılmamış olmasıdır. Oyuna dramaturgi adına yapılan müdahaleler hatalı, gereksiz ve oyunu düzleştirici bir etki yapmıştır. Yücel Erten, **Üç Kuruşluk Opera**'ya temel olarak şu müdahalelerde bulunmuş: Oyun 1930'lar eksenine yerleştirilmiş. Olaylar İngiltere'de (Londra) değil herhangi bir yerde geçiyor. Oyun bir genel prova kurgusuna oturtulmuş: Bu kurgu içerisinde sahne ve şarkı başlıkları Brecht tiyatrosunda kullanılan yarım perde ve projeksiyon yöntemi yerine, sahne kenarında oyunu izleyen yönetmen ve yardımcısı tarafından mikrofonla okunmakta. Müzikte bozuk bir prozodik yapı kullanılmış. Dramaturginin yukarıdaki saptamaları doğrultusunda metindeki aykırılıkları gidermek için birtakım kısaltmalar yapılmış, sahne atılmış ya da eklemelerde bulunulmuş.

Bazı oyun metinleri her türden müdahaleyi kaldırabilirler. Hatta bu metinlere müdahalede bulunmak da gerekebilir. Fakat en başta Shakespeare ve Brecht'in geldiği birkaç oyun yazarı için durum farklıdır. Brecth gibi yazarlar için geçerli olan değiştirebilme formülü 'değiştirebilirsen'dir. Özellikle Brecht gibi, yazdığı her satırın hesabını vermeye hazır bir yazarın metni, özel bir dikkat ve kavrayış ister.

Devlet Tiyatrosu'nda izlediğimiz **Üç Kuruşluk Opera**'da bu dikkat, özen ve kavrayışı göremedik.

Oyunun yerleştirildiği tarihsel düzlemin (1930'lar) izlediğimiz sahnelemede kullanıldığı tek yer kostümler. Bunun dışında yönetmen, oyununu yerleştirdiği bu zeminden hiç yararlanmamış. 1930'lar ekseni oyuna kostümler için mazaret olmuş, bu da oyunla bütünleşemeyen, yama bir dramaturjik veri olarak kalmış.

Oyun belli bir yerde geçmiyor. Bunu sağlamak için yapılan metin kısaltmalarından en çok Peachum rolü zarar görmüş. İncil'den başka bir şey bilmez biri olarak gösterilen Peachum, metinden çıkarılan bilgiler ışığında bambaşka verilebilirdi. Shakespeare'e olan sevgisi, Mısır mitolojisi ve tarih bilgisiyle Peachum, yanlış dramaturjinin kurbanı olmuştur.

Olayın geçtiği yeri belirsizleştirmek metinde yer belirten cümlelerin çıkartılmasıyla değil dekor ve kostümle gidilecek bir stilizasyonla sağlanabilirdi.

Yönetmen, Macheath, Polly, Peachum, İzbelerin Jennysi gibi oyunun temel rollerindeki renkleri çıkarmayarak, olanları da görmeyerek bu rolleri bütün oyun boyunca birer ölü gibi sahnede dolaştırıyor. Epik tiyatro için 'ruhsuz tiyatro' diyen burjuva tiyatrosu, bu oyunla ilk kez Brecht'i tanıyanlar için ilk yatırımını yapmıştır.

Oyunun en önemli sorunu müdahalelerin sürekli 'dışardan' haliyle kalması, oyunla organik bir ilişkiye geçememesi olarak görünüyor. Rahibin kadın olması, yönetmen ve yardımcısı figürünün giderek anlamsız müdahaleleriyle dışarıya düşmesi ve oyuna yamanmaya çalışması, Brown'ın papaz olması gibi 'yenilik'ler 'dışardan müdahale' olarak tanımladığım, reji olarak oyuna katılamayan, oyunu açmayan, yeni bir boyut kazandırmayan anlatımlar olarak kalıyor.

Dramaturji, oyundan 'İyelik Savaşı' adlı sahnenin çıkartılmasını kararlaştırmış. Bu sahnede Macheath'ın karısı Polly ve sevgilisi Lucy vardır, sahne ilerleyince Lucy'nin hamile olmadığı anlaşılır. Sahnelemede yedirilmeye çalışılan Lucy'nin hamile olmadığı çağrışımları yeterli olmamış, bazı izleyiciler Lucy'nin yeni hali için 'doğurmuş olabilir' görüşünü savunmuşlardır. Sahne çıkarmanın doğurduğu sorunları çözümlemenin istenileni sağlamadığını belirtmek gerekir.

Üç Kuruşluk Opera'nın en unutulmayacak sahne buluşu **Kral Süleyman Türküsü** söylenirken inen yarım perdenin üzerinde yazılanlar olacak. Yücel Erten inen perdeyi "Ortodoks Brechtçiler"e ithaf ediyordu. Oysa o perdeyi "Brechtçiler"e uzun yıllar önce Bertolt Brecht hediye etmişti. Yücel Erten eğer yönetmen ve yardımcısı figürleriyle yabancılaşmayı, uzaklığı sağladığını düşünüyorsa kazandığı tek uzaklığın kendisi ile bazı Brechtseverler arasında olduğunu belirtmek durumundayız.

Böyle bir şeyi başardığını varsaysak bile, Brecht sahneye koymuş bir yönetmenin başarısını başkalarının gözüne sokmasına gerek yoktur.

Oyunun finali Brecht'in **Beş Paralık Roman**'ından alınan, Macheath'ın banker olmasıyla bitiyor. Peachum ile Macheath birlik oluyorlar. **Beş Paralık Roman**'da da böylesi bir birlik gerçekleşiyor fakat birlik ortak çıkarların zorunlu birliği sonucu oluşuyor. Bu yüzden Peachum ile Macheath'ın birlik olması mantıklı, diyalektik bir son değil.

Brecht, sorunun dünyayı değiştirmeye yönelik bir özün kendi biçimini aramasında odaklandığını söylüyor.[4]

Devlet Tiyatrosu'nun dünyanın değişmesiyle ilgili bir problemi olmadığı için dünyayı değiştirmek isteyen bir yazarın oyununu böyle oynuyor. □

DİPNOTLAR

1- Werner Hecht, **Tiyatro 80**, sayı 49, sayfa 25.
2- Bertolt Brecht, **Türk Dili Dergisi, Tiyatro** özel sayısı, sayfa 973.
3- Werner Hecht, **Tiyatro 80**, sayı 49, sayfa 25.
4- Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, sayfa 237.

CEZAEVİNDE BİR TİYATRO

Hasan Öztürk

Sözünü edeceğim 12 Eylül icazetli cezaevi tiyatrosu değildir. Bu, ortak yaşamın gereklerinden doğmuş, cezaevi yönetimine karşın yapılmış bir tiyatrodur. Bu tiyatroda bizler, içinde 12 Eylüllerin de olduğu dünyayı anlattık. Oyunlarımızla bu dünyayı nasıl değiştireceğimizi tartıştık.

Yaşayanlar bilirler. Toplu tutuklamalarda bir çok insan alınır içeriye. Alınanların içinde, devrimci harekete yeni girenler, sempatizanlar, herhangi bir greve dayanışma amacıyla birkaç kuruş ödeyen demokrat kişiler de bulunur. Ağır işkenceler sonunda bu insanlardan bazıları yılgınlık gösterirler. Yılgınlıklar, kızgınlıkları ve dedikoduları getirir. Dahası, nezarethanelerden her an sorgu odalarına alınma korkusu herkeste stres yaratır. Ortada örgüt varsa, sorumluları bu dağınıklığın önüne geçmeye çalışırlar kuşkusuz. Fakat, bilinç ve dayaklılık düzeyinin çeşitliliği nedeniyle yöneticilerin başarısına kesin gözüyle bakmamak gerekir.

Konuya girebilmek için yukarıdaki kısa açıklamayı yapma gereğini duydum. Benim bu yazıda asıl sözünü etmek istediğim, sanatın gücüdür. İçinde yaşadığımız bu dağınıklığın giderilmesinde gözlemlediklerimiz şunlar olmuştur: Polisin izlemesine karşın, önlemler alınarak, nezarethanedeki odalardan biri sanat çalışmalarına ayrılmıştır. Burada yapılan programlara nezarethanedekilerin hepsi sığamadıkları için, kısım kısım alınarak programları herkesin izleme olanağı sağlanmıştır. Bu odada marşlar, devrimci ağırlıklı türküler söylenmiş, pandomim gösterileri yapılmış, küçük küçük parodiler sunulmuş ve fıkralar anlatılmıştır. Bu müziklerin ve teatral gösterilerin oradaki insanları eğlendirdiğini, eğlenen bu insanların bir takım saplantılardan kısmen de olsa kurtularak, bilinçlerini toplayıp olaylara daha sağlıklı bakmaya başladıklarını gördük.

Polisten sonra gittiğimiz askeri birlikte doksan iki kişiydik. Bu askeri birlik, tutukevi olmayıp, geçici olarak kalacağımız bir yerdi. Kapatıldığımız alan ikiyüz metrekareye yakındı. Buradaki salon gösteriler için nezarethaneden daha olanaklıydı. Ancak, bildiklerimizin hepsini daha önce ortaya koyduğumuzdan, elimizde program için malzeme kalmamıştı. Dışarda öğrendiklerimiz bitmişti. Yeni şeyler üretmek gerekiyordu. Bu da ancak yazmakla olabilirdi.

İçimizde hiçbirimizin yazma deneyimi yoktu. Yazma işini ben üzerime aldım. Bu konudaki tek deneyimim, **Çağdaş Sahne**'de şirket müdürü olarak görev yaparken, arkadaşım, yönetmen Yılmaz Onay'ın bana bir oyun yazmamı önermesiydi. İlk yazarlık denemem için kolları sıvadığımda, karşıma çıkan engel, kalem ve kâğıdın yasak oluşuydu. Ailelerimize mektup yazmak istediğimizi komutanlığa bildirdik. Yanıt olumlu geldi. Mektup yazacak kimsesi olmayanlar da kâğıt siparişi verdiler. Gelen kâğıtların bir kısmını artırarak, geri alma koşuluyla verilen kalemlerden biriyle bir skeç yazdım.

Skeç, karakalem on bir sayfaydı. Konusu bilgi yarışması olan oyun, içerdeki ilişkilerden doğan çelişkilerin ortaya çıkardığı güldürülerden oluşuyordu.

Oyunun yazılması bitmiş, sahneleme sorunu ortaya çıkmıştı. İçimizde bir oyun sahneye konurken gören yalnızca ben olduğum için, bu işi de üstlenmek zorunda kaldım. Ertesi sabah, prova için kampet denilen portatif somyalarımızı yığdığımız duvarın dibini birkaç metrekarelik gizli prova odası yaptık. Tam çalışmalara başlayacağımız sırada gardiyanlar girdi içeriye. Genel arama yapacaklarını söylediler. Geleli iki gün olmuştu. Saklayacak hiçbir şeyimiz yoktu oyundan başka. Zula yapacak yerimiz de yoktu yeni olduğumuz için. Teksti kampetlerin arasına atabilecek kadar zaman bulabildik ancak. Aramada, gardiyanlardan biri oyunu buldu ve başgardiyana verdi. Başgardiyan hiç bakmadan oyunu arka cebine soktu.

Oyun gitmişti. İçinde suç unsuru yoktu. Tek suçumuz, kalemi ve kağıdı amacının dışında, yani kötüye kullanmaktı. Korkumuz oyunun gitmesi ve daha sonra bu konudaki çalışmalarımızın denetim altına alınacağıydı.

Koğuş sözcümüz zaman geçirmeden işin peşine düştü ve başgardiyanla görüşmeye gitti. Arkadışımız, başgardiyanın odasında şöye bir görün-

tüyle karşılaşıyor: Başgardiyan, yanına üç gardiyan almış, birlikte oyunu okuyup, katıla katıla gülüyorlar. Koğuş sözcümüz elerindeki oyunu istiyor, başgardiyan oyunu vermiyor. Gerekçe: Burada böyle şeyler yapamazsınız. Gardiyanlar gittikten sonra başgardiyan oyunu veriyor. Koğuş sözcümüzün kulağına eğilip: "Ben de devrimciyim Hocam" diyor.

Sonunda oyun oynandı ve arkadaşların beğenisini kazandı. Başlangıç iyiydi. Arkadaşlarım bir oyun daha yazmamı istediler. Yazacağım oyunun öğretici olması isteniyordu. Hepimiz yavaş yavaş işkence pisikolojisinden çıkmak üzereydik. Bir bölümümüz tahliye beklerken, diğer bir bölümümüz de uzun cezaevi yaşamına hazırlanıyorduk. Önümüzdeki uzun yıllarda, devrimcilere yakışan bir ortak yaşam kurmalıydık. Bu yaşama, kişiler tüm yetenek ve güçleriyle katkıda bulunmalı, birikeni de eşit bölüşmeliydiler. Yeni yazılacak oyunun konusu bu olacaktı. Oyun yazıldı: **Ali Havran, Doğru Davran.**

Ortak yaşama ayak uyduramayanların tüm olumsuzluklarını üzerinde toplamış bir kişiydi Ali Havran. Onun çelişkileri bizlere doğruları öğretiyordu. Oyunun kurgusu içinde bir senteze varırken, aynı zamanda eğlenmeyi de amaçlıyorduk.

Oyun bir yandan yazılırken, bir yandan da oyuncular metni ezbere alıyorlardı. Ezberlenen bölümler, küçük parçalar halinde yırtılıp helalara atılıyordu. Bu arada geri alınmayan bir kalem de edinmiştik.

İlk oyunumuzdan cesaret alarak topluluğa bir de ad koyduk: **BİT** (Bursa İşçi Tiyatrosu). Oyunu umduğumuzdan daha iyi sahnelemiştik. Seyirciler arasında on üç asker de vardı. Oyunun müzikleri devrimci türkülerden oluşuyordu. Askerlerin içinde her şeyi açık açık söyleyemediğimiz için, birçok sahnede pandomim kullandık. O koşullarda, oyunu seyredenler, olayı sanat şöleni olarak nitelediler. (Biz böyle bir iddiada bulunmuyoruz.)Reno'lu, Tofaş'lı, Sifaş'lı, Mako'lu, Siemens'li işçiler oynuyorlardı. Belki bir elin parmakları kadar bile gitmemişlerdi tiyatroya. Bir istisna olabilir: Reno'lu işçi Zekeriya Çölok, aile ilişkilerinden dolayı, belki iki elin parmakları kadar gidebilmiştir tiyatroya. Ali Havran rolünde Mako fabrikasının Sendika Temsilcisi Mustafa Palaz, oyunuyla usta oyuncuları aratmıyordu. Hepsi oyunu kolayca yorumluyorlar ve yaşamlarından gelen deneyimleriyle oynuyorlardı.

Bu oyunda makyaja gerek olmadı. Çünkü oyuncular zaten kendilerini oynuyorlardı. Aksesuvar gereksinimiz az da olsa vardı. Bu işi de, Resim Öğretmeni İsmail Somuncu şaşılacak bir yaratıcılıkla becerdi.

Deneyimlerimiz, içinde bulunduğumuz koşulların tiyatrosunu yapabileceğimizi ortaya koydu. Nâzım'ın "zor zanaat" dediği cezaevinde yaşama zanaatına, tiyatro sanatıyla katkıda bulunabilecektik.

Önümüz bayramdı. İçimizde bayramda duygulanabilecek arkadaşlarımız vardı. Bayrama bir oyun daha yetiştirmemi istedi arkadaşlarım. Oyun bir yandan yazılırken, bir yandan da yazılan sahnelerin çalışması yapılıyordu. Askerlerle dostluğu ilerlettiğimizden, aksesuvar için bazı şeyler istedik. İsteklerimiz yerine getirildi. Onlar da heyecanla bayramda oynanacak oyunu bekliyorlardı. Bayramda duygulanacak arkadaşlar da, evdekileri daha az düşünüp, oyunu düşünür olmuşlardı. Böyle arkadaşları, dar prova sahnemize de davet ediyorduk.

Oyundan önce, sunucumuz Edebiyat Öğretmeni Numan Dönmez, oyunu tanıtmak için gereken bilgileri istedi. Bilgilerin hepsini bir eksiği ile aldı. Eksik olan oyunun adıydı. Oyun aceleye geldiği için adı unutulmuştu. Ben de, o telaş içinde bir ad düşünemediğimden, oyun oynandıktan sonra hepimizin onayıyla bir ad bulundu: **Adsız Oyun.** (Daha sonra, dışarı çıktığımızda aynı adlı bir oyunun İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynandığını öğrenecektik).

Bu kez oyunu seyretmeye gelen askerler önceki oyundakinden daha çoktu. Otuz yedi asker, koğuşta bizlerin arasında otururken, tüfeklerini bırakıp camlara tırmanmışlardı. İki nöbetçi de oyunu dışarıdan seyrediyordu. Başgardiyan, camdaki nöbetçiler için parasız seyirci diyordu. Oyunun ilerlediği bir sırada, rüşvet alan bir memuru oynayan Zekeriya Çölok, aldığı rüşveti elinde sallayarak: "Sevgili ağabeyciğim, sen devrimciliğine devam et, ben de bu akşam kulüpte para yemeye devam edeceğim" dedi. Camlardan birindeki nöbetçi er, devrimci ağabeysiyle dalga geçen Zekeriya'ya öyle bir küfür savurdu ki, hepimiz koğuşu çınlatan sesin geldiği tarafa baktık. Er, elinde olmadan yaptığı bu işten çok utanıp camdan kayboldu, oyunu da seyredemedi.

Askeri birlikte kalışımızın otuz yedinci günü bizi, Gölcük'e götürdüler. Gölcük'te Konca denilen bir tutukevine kapatıldık. Tek katlı üç yüz metrekaraye yakın bir yerdi burası. Çoğumuzun çift kişi yattığı ranzalar ise üç katlıydı. Diğer illerden gelenlerle birlikte iki yüz on yedi kişi olmuştuk. Burası gerçek bir tutukeviydi. Biraz zaman geçip, çevreyi tanıdıktan sonra, yüzümüze sahne tozu bulaştığından olacak zaman geçirmeden tiyatro yapmanın olanaklarını araştırmaya başladık. Aramıza diğer illerden katılan arkadaşlar da merakla yapacaklarımızı bekliyorlardı. İlk olarak oyuncu arkadaşların belleklerinde taşıdıkları **Adsız Oyun**'u kağıda döktük. Oyunun redaksiyonunu yapıp, yönetime karşı gerekli önlemleri alarak, Konca'da ilk oyunumuzu sahneledik.

Seyirciyle birlikte eleştiriler de çoğalmıştı. Dışarıda amatör olarak oyun koymuş, amatör olarak oynamış arkadaşlarımız, devrimci sanatı bilen edebiyat öğretmenleri, teorik düzeyi çok yüksek arkadaşlarımız aramıza katılmışlardı. Hepsinin görüşleri alındı ve kendilerinden çok yararlanıldı.

Mahkemelerin başlamasına yakın, yargılamayı konu alan bir oyun oynandı: **Seneryo.** Oyunda, ortaoyununun başkişileri olan Kavuklu ve Pişekâr anlatıcı olarak görev aldılar. Hem oynayıp, hem anlattılar. Oyuncuların tiyatro bilgisi az olduğundan ve olanaksızlıklardan dolayı kostümlü prova yapamadığımız için, birbirlerinin başlıklarını ters giyip çıktılar sahneye. Bu oyunda ilk defa değişik dört sahne değiştirerek,dekor tekniği konusunda ilerleme sağladık.

Buradaki sahne, Bursa'daki gibi meydan sahnesi değildi. Yatak çarşaflarımızı teğelleyip perdeli bir sahne yaptık. Resim öğretmeni arkadaşlar oyunculara makyaj da yapıyorlardı. Gitar, bağlama ve ud gibi enstrümanlarımız, bu enstrümanları iyi çalabilen arkadaşlarımız vardı. Oyunların şarkıları, dışardayken öğrenilen oyun şarkılarının kalıplarına göre yazılan yeni sözlerden oluşuyordu. Işık konusunda ise çok fakirdik. Seyircilerin rahat koltukları yoktu. Koltuk yerine üç katlı ranzaların sahneve bakan ucları kullanılıyor-

du. Bir ranzadan bazen dokuz on baş uzanırdı sahneye. Oyundaki masalar, altı beslenmiş büyük valizlerdi. Çatal yasak olduğu için yerine tahta kaşık, cam bardak yerine metal kupalar kullanılırdı.

Sahnelediğimiz oyunların hepsi epik oyunlardı. Bu, sadece benim tiyatro anlayışımdan kaynaklanmıyordu kuşkusuz. O koşullarda istesek de benzetmeci bir oyunu sahneleme olanakları yoktu. Politik tiyatroda epik öğrenim öznel bir istek değil bir gereksinim olduğunu da bu çalışmalarımızda iyice kavradık.

Bu oyunlardaki izlenimlerimizden birisi de, seyircinin canlılığı idi. Politik bir davadan tutuklu, bilinç düzeyi yüksek seyirci kitlesinden tepki almak çok kolay oluyordu. Yani, dördüncü duvar çok kolay kalkıyordu aradan. **Taslak** oyununun oynanışında, oyuncularla seyirciler iç içeydi adeta. Anlatıcı, seyirciyi kesip oyuna devam etmek için zorlanıyordu.

Tiyatronun ne kadar büyük eğlence olduğunun orada farkına vardık. Yine, tiyatronun ne kadar güçlü bir öğretici olduğunu da orada gördük. Bir örnek vermek istiyorum: Mahkemenin başladığı ilk duruşmalarda, tahliye umudu olan arkadaşlar çok aceleci davranışlar içindeydiler. Duruşmalardan bir gün önce, tahliye umudu olmayan arkadaşlara anı olarak bazı eşyalarını verirler, kimlere selam söylemeleri gerektiğini sorarlar, ertesi günün akşamına yetecek kadar sigarayı kendilerine ayırıp, artanını kalanlara dağıtırlardı. Valizlerini akşamdan toplayan bu arkadaşlar, ertesi gün tahliye edilmediklerinde kafalarına battaniyelerini çekip, kimseyle konuşmadan birkaç gün yatarlardı. Devrimci morale ters düşen bu davranışlar kendilerine anlatılır, ancak bir sonuç alınamazdı. Tek perdelik bir güldürü olan **Sımaçayı, Kurtar Paçayı** oyunu bu aralarda yazılıp sahnelendi. Bu oyundan sonra, valizini toplayıp tahliyeye hazırlanan arkadaşların hiçbirisi duruşmalardan önce valizini toplayıp eski davranışlarını yinelemediler.

Askeri tutukevlerinin sıkı disiplininde, tüm bu işleri nasıl yaptığımız sorusu takılabilir kafalara. 12 Eylül'ün ilk dönemlerinde görece bir gevşeklik vardı tutukevinde. 30 Aralık 1981 tarihinde sahnelediğimiz **Sosyete Muhasebecisi** adlı oyuna, diğer davalardan tutuklanmış devrimci arkadaşlarımızı da davet edebilmiştik başka koğuşlardan. Yine 1 Mayıs 1982'de diğer davalardan yargılanan devrimci arkadaşlarla ortak kutlama yaptık. Bu ortak kutlamada birbuçuk saat süren **Yurdumuzda İşçi Sınıfının Tarihi** adlı bir pandomim gösterisi sundu tiyatromuz.(Hatta bu sıralarda çay bile içiliyordu tutukevinde.) Daha sonra koğuşlar arası görüşmeler yasaklandı. Bir dizi yasaklar kondu. Gerek ilk dönemlerde, gerekse daha sonraki dönemlerde oyunlarımızın provalarında ve sahnelemesinde gerekli önlemler hep alınırdı. Oyun gecesi seçilirken subayların nöbet sırası öğrenilir, bu işe ses çıkarmayacak, hatta oyunları seyretmek isteyen gardiyanların nöbetleri kollanırdı. Kırk elli sayfa tutan, çoğaltılmış elyazması tekstlerin haftalar boyu saklanması da ayrı bir beceri isterdi.

İçerde benim yazıp yönettiğim toplam yedi oyun, iki skeç, bir pandomime ek olarak, birer oyunla Rauf Güner ve İhsan Bilge'de tiyatro çalışmalarımızı zenginleştirdiler.

Baştan **BİT,** daha sonra **KİT** (Koca İşçi Tiyatrosu) adını alan topluluk 1983 yılının ortalarında çalışmalarını durdurdu. Tutukevinde bizleri besleyecek kaynak bulamıyorduk. Okunacak kitap yoktu. Yaşamımız birkaç yüz metrekare içinde geçiyordu. Değişik olaylar, değişik kişiler izleyemiyorduk. Zorlanmak, yinelemeyi getirecekti.

İçerde, dışarıya dönük çalışmalar da yaptık. 1976 yılında direniş yapan Sifaşlı işçilerin öncüleri içimizdeydi. Bu arkadaşlarla günler süren konuşmalardan sonra, **Bebekler Doğacak** adlı bir oyun yazıldı. Oyun 1976 da yapılan DGM Direnişi'ni ve tekstil sektöründe çalışan kadın işçilerin çilesini anlatıyordu. Oyun dışarıda oynanmak üzere yazılmıştı. Tutukevinden çıkarılırken kaptırılan oyun, idarece yok edildi. (Oyun biraz değişmesine karşın yeniden yazılmış olarak elimizdedir.) Ekim 1980 de Bursa Emniyetinde ölen Arkadaşımız Avukat Ahmet Hilmi Feyzioğlu için içerde yazımına başlanan oyun da bitmiş olarak elimizdedir.

Yazımı okuyanlar, eğer tiyatroyla ilgili diğer yazılarda olduğu gibi, konuyla ilgili fotoğraflar arayabilirler. Askeri tutukevlerinde fotoğraf çektirmek yasaktır. Bazan kendileri fotoğraf çekerler ama, bu fotoğraflar da polisin ve sıkıyönetimin komutanlıklarının arşivleri içindir.

Bu yazımda ben, bizlerin bir deneyimini aktarmaya çalıştım. Bu konuda başka deneyimi olanlar varsa, onların da çalışmalarını yazıya dökmesinin yararına inanıyorum. Konusu tiyatro araştırması olanlar ilgi duyarlarsa daha ayrıntılı bilgiler vermeye de hazırız.

Dışarıya çıkarabildiğimiz, içerde oynanan ve konusu bir kıyı köyünde geçen **İlmik İlmik** adlı oyunun final şarkısıyla bitirmek istiyorum yazımı.

İLMİK İLMİK

Duyuyorsan eğer kokusunu
Sancıyan toprağın
Çatlayan tomurcuğun
Ve sesini
Yatağına akan suların
Sessizliğini zeytin ağaçlarının
Duyuyorsan eğer
Sen de
İlmik ilmik örmelisin ağı
Bıkmadan usanmadan yılmadan
Bir kıyı köyünde
Güneş yanığı bir balıkçıya
Ya da yüzü toprak kokan bir
bacıya
Sorarsan eğer
Açacak sana umutsuzluğunu
Ama sen
İlmik ilmik örmelisin ağı
Bıkmadan usanmadan yılmadan
Kaynasın istiyorsan su
Bilmelisin güneşte
kaynamayacağını
Döveceksek demiri
Dolmalı körüğe nefeslerimiz
Öyleyse
İlmik ilmik örmelisin ağı
Bıkmadan usanmadan yılmadan
İşçi tulumlarıyla
Traktörlerin
İstiyorsan birlikte geçmesini
Dalga dalga alanlardan
Bugünden daha
İlmik ilmik örmelisin ağı
Bıkmadan usanmadan yılmadan
Ve de açmasını karanfillerin
İstiyorsan eğer
Yorgun sabahların aydınlığında
Daha da bir
İlmik ilmik örmelisin ağı
Bıkmadan usanmadan yılmadan

YILDIZLAR VE SİZ

Mario Benedetti

İlkokul öğretmeni bir babayla kadın terzisi bir annenin oğluydu; boyu bosuyla, koyu renk gözleriyle ve yumuşak elleriyle Rosales'in, yazgısı dış kapitalle kurulmuş iki fabrikaya (sağlam, dumanlı ve kare biçimli) bağımlı, insanları okur yazar ve çalışkan olan o küçük köyün, sıradan bir vatandaşı olarak düşünülebilirdi. Oliva pekala bir duvarcı ustası ya da banker olabileceği gibi bir komiser olmuştu, yani isteyerek değil de, rastlantı sonucu. Öte yandan, hiç kimsenin suç işlemediği Rosales köyünün günlük yaşamında uzun yıllardır polise hemen hiç iş düşmemişti. İşlenen son suç, en az yirmi yıl önce işlenen bir aşk suçuydu: Stokçu Don Estévez, onulmaz bir kanser hastalığına yakalanan karısının, son haftaları dayanılmaz acılarla geçebilecek yaşamına kendi elleriyle son vermişti. Ara sıra, kilisesi ve karakoluyla dikkati çeken meydanda, pek de aşırıya gitmeyen iki-üç alkolik boy gösterirdi ama polis hiçbir zaman onlara karışmazdı. Çünkü neşeli bir sarhoşlukları vardı ve biraz bağırıp çağırmanın ya da kendilerinin terbiyesizce olduğuna kesinkes inandıkları, ancak gerçekte bir yetişkinlik masumiyeti sergileyen fıkralar anlatmanın ötesine gitmezdi taşkınlıkları.

Komiser, dişçi ya da eczacıyla oyun oynadığı kahveye sık sık uğrar, ara sıra da kulübe gidip gazeteci Arroyo ile spor ve uluslararası politika üzerine dostça tartışmalar yapardı. Gerçekte Arroyo'nun gazetecilikteki uzmanlık alanı ne spor ne de uluslararası politikaydı. Onun konusu astrolojiydi ve günlük burçlar sütununda ("Yıldızlar ve Siz") yakın bir gelecekte gerçekleşmesi beklenen olaylarla ilgili son derece somut ve gerçekçi tahminlerde bulunmaktı. Bu değerlendirmeler üç alandaydı: Uluslararası, ulusal ve yöresel. Bu konuda öyle beceri ve başarı göstermişti ki, 'La Espina de Rosales" adlı sabah gazetesinin astroloji bölümüne dikkatle bakılır ve yalnızca kadınlar değil tüm köylülerce saygı gösterilir olmuştu.

Belki şunu belirtmekte yarar var: Köyün adı ne önceden Rosales'ti, ne de şimdi. Yalnızca güvenlik nedeniyle bu adı kullanıyoruz. Uruguay'da yalnız yasadışı insanlar, politik guruplar ve sendikalar değil, yasadışı bölgeler ve köyler de vardır.

1973 Darbesi'nden başlayarak Komiser Oliva köklü bir değişime uğradı. Dikkati çeken en önemli değişiklik dış görünüşündeydi: Eskiden üniformasını hemen hiç giymez ve yazın sık sık ceketsiz dolaşırdı. Şimdiyse üniforma ve o, ayrılmaz bir bütünün parçalarıydılar. Yüzüne, duruşuna, yürüyüşüne, konuşmasına öyle bir hava, öyle bir sertlik ve otorite gelmişti ki, bir yıl önce bunu düşünmek bile olanaksızdı. Üstelik çabucak ve inanılmaz ölçüde şişmanlamıştı.

Başlarda Arroyo bu değişikliğe, sanki komiser müthiş bir numara yapıyormuş gibi inanmazlıkla bakmıştı. Ancak, her zamanki gibi şarkı söyleyip fıkralar anlatan üç sarhoşu "yönetime karşı gelmek ve düzeni bozmakla" suçlayıp içeri attırdığı o gece, işte o gece Arroyo bu değişimin gerçek olduğunu anladı ve ertesi gün "Yıldızlar ve Siz" sütununda yakın gelecek için karamsar tahminler ortaya koymaya başladı.

O sıralarda köyün tek lisesi ilk kez bir boykot yaptı. Öteki yerler gibi lisede de yaşça akran olmayan gençler vardı: Bazılarının daha çocuk yaşta olmasına karşın ötekiler koca koca adamlardı neredeyse. Bu boykot sırasında çocuklar darbeyi, parlementonun kapatılışını, sendikaların işlemez duruma gelişini ve işkenceleri protesto ettiler. Oliva'daki değişikliklerden tümüyle habersiz olarak, alanın çevresinde pankartlarla yürüyüş ve daha ikinci turu tamamlayamadan tutuklandılar. Yine de polisler (ki bazıları âsilerin amcaları, dayıları ya da babalarıydılar) bunu yapmak zorunda kaldıkları için özür dilediler ve "Oliva'nın emir kulu" olduklarını fısıldadılar gizlice. Komiser altmış tutuklunun ellisini aradan daha yirmi dört saat geçmeden bıraktı, ancak daha önce iyi bir nutuk çekip "hiçbir sümüklünün kendisine faşist demesine göz yumamayacağını" anımsattı. Geri kalan on taneyi (en büyük olanlar) karakolda tuttu ve dışarıyla tüm ilişkilerini kesti. Gün ağardığında içerdekilerin yakınmaları, yardım isteyen sesleri ve iç parçalayıcı çığlıkları iyice duyulmaya başladı. Ana babaların (özellikle de annelerin) karakolda çocuklarına işkence edildiğine inanmaları oldukça güç oldu ama sonunda inandılar.

Ertesi gün Arroyo'nun astrolojik falı daha da iç karartıcıydı. Şöyle tümceler kullandı: "Birisi Rosales'te yaşam düzenini bozmaya yönelik uğursuz işlere kalkışacak ve bu da kanla noktalanacak. Ancak uzun süre de bu kişi başarısızlığa uğrayacak." Köyde mesleğini yapan tek bir avukat vardı ve ana babalar tutuklu on gencin savunması için sonunda ona başvurdular. Ancak Doktor Borja, yargıcı aramaya gittiğinde onun da tutuklanmış olduğunu gördü. Gülünç ama gerçekti. O zaman cesaretini toplayıp karakola gittiyse de boykot hakkı vb.den söz eder etmez kapı dışarı edildi. Bunun üzerine avukat başkente gitmeyi kararlaştırdı, yine de ana-babalara fazla umut beslememelerini, Montevideo'dakilerin de Oliva'yı destekleyebileceklerini hatırlattı. Kuşkusuz Doktor Borja geri dönmedi ve birkaç ay sonra Rosales'deki komşuları Punta Carreras Cezaevi'ne onun için sigara gönderme-

ye başladılar. Arroyo yine tahminlerde bulundu: "Haksızlık saatinin çalması yaklaşıyor. İyi ruhlarda nefret duygusu uyanmaya başlayacak."

O sıralarda, köyün başına gelecek bir dizi olayın dansla ilgili bölümü gerçekleşti. Fabrikalardan biri, işçileri ve çalışanları için bir sosyal tesis açmıştı. Çalışanların olası başkaldırmalarını etkisiz kılmak gibi gizli bir amacı vardı bunun, ancak bu sosyal tesisden tüm Rosaleslıler'in yararlandığını da belirtmemiz gerekiyor. Cumartesi akşamları gençler ve olgun yaştakiler çene çalmak, dans etmek için oraya giderlerdi. Cumartesi iletişim açısından da çok önemliydi. O gece orada haftanın dedikoduları ortaya dökülür, gelecekteki nişanlılar seçilir, vaftiz törenleri ayarlanır, düğünler kararlaştırılır, hasta olanların ve iyileşme dönemindekilerin listeleri çıkarılırdı. Darbe öncesinde Oliva da tüm çabasıyla katkıda bulunurdu bu etkinliklere. Herkes onu yalnızca bir komşu olarak görürdü, gerçekten de öyleydi. Ancak değişim döneminden sonra, komiser odasından çıkmaz olmuştu (pek çok gece "hizmete hazır olarak" karakolda uyuyordu) ve ne kahveye gidiyor, ne de kulube (Arroyo'dan uzak kalmayı yeğlediği apaçıktı) ve sosyal tesise uğruyordu. Bununla birlikte o cumartesi ansızın, korumalarıyla birlikte ve haber vermeksizin ortaya çıkınca, şaşıran zavallı orkestra, garip sesler çıkarmaya başladı, dansetmekte olan çiftlerse donup kaldılar. Öyle ki, ansızın mekanizması bozulmuş müzik kutuları gibiydiler ve birbirlerinden ayrılmayı bile düşünemediler.

Oliva "Kadınlardan hangisi benimle dansetmek istiyor bakalım?" diye sorunca hepsi de onun sarhoş olduğunu anladı. Hiç kimse soruya yanıt vermedi. Oliva soruyu iki kez daha yinelemesine karşın yine yanıt alamadı. Sessizlik öylesine yoğundu ki, hepsi (polisler, müzisyenler ve komşular) önceden angaje edilmeyen bir horozun şarkısını bile dinleme olanağını buldular. O zaman Oliva, korumaları peşinde olduğu halde, pencereye yakın bir yerde kocasıyla oturmakta olan Claudia Oribe'ye yaklaştı. Hamileliğinin altıncı ayında olan Claudia (sarışın, sempatik, genç ve oldukça yürekli bir kız) kendini çok ağır hissediyordu ve hareket ederken çok tedbirli davranıyordu, çünkü doktoru onu çocuğunu düşürebileceği konusunda uyarmıştı.

Komiser onunla ilk kez senli benli konuşarak ve bir omuzundan yakalayarak "Benimle dansetmek istiyor musun?" diye sordu. Claudia'nın inşaat işçisi olan kocası Anibal sapsarı ve kasılmış biçimde ayağa kalktı. Ancak kız hemen yanıtladı soruyu: "Hayır beyefendi, dansedemem." "Ama benimle dansedebilirsin" dedi Oliva. O zaman Anibal bağırdı: "Karnının şişliğini görmüyor musunuz? Rahat bırakın onu!" "Ben sizinle konuşmuyorum" dedi Oliva, "Ben onunla konuşuyorum ve benimle dansedecek." Anibal üzerine yürüyordu ki korumalardan üçü onu yakaladı. "Götürün onu", diye emretti Oliva ve alıp götürdüler. Üniformalı koluyla gebe kadının deforme olmuş belini sararak bir kaş işaretiyle orkestraya çalmasını buyurdu ve akortsuz bir müzik eşliğinde Claudia'yı piste sürükledi. Kızcağızın havaya gereksinim duyduğu apaçıktı, ancak kimse araya girmeyi göze alamıyordu, çünkü korumalar silahlarına el atmıştı. Çift, aralıksız olarak üç tango, iki bolero ve bir rumba yaptı. Bu da bitince ve Claudia bayılmak üzereyken Oliva onu yerine götürdü ve "Gördün mü, nasılda dansettin?" diyerek çıkıp gitti. O gece Claudia Oribe çocuğunu düşürdü.

Birkaç ay kocasından haber alınamadı. Oliva soruşturmaları bizzat kendisi yapıyordu. Oribe'nin doktorunun üst düzeyde bir akrabası olmasından yararlanmak isteyen bir grup hatırı sayılır kişi, görüşme yapmak üzere başkente gittiyse de güvendikleri o kişinin kendilerine öğüdü şu oldu: "Bence bu konuyu büyütmesek iyi olur. Oliva hükümetin güvendiği bir kişi. Sizler bu konuda diretirseniz o da öç almaya kalkışacaktır. En iyisi sakin olup beklemek. İnanın ben de böyle yapıyorum, haksız mıyım?".

Ancak Rosales'de bulunan Arroyo beklemekle yetinmedi. Bu olaydan başlayarak kampanyasını sistematik bir biçimde yürüttü: Bir pazartesi günü Rosales'le ilgili olarak "Yıldızlar ve Siz" sütununda şöyle yazdı: "Yakında birisi yaptıklarının hesabını verecek". Çarşamba günü şunu ekledi: "Zayıflara karşı kaba güç kullanan birinin geleceği çok karanlık olacak". Perşembe: "Otoriter olan yenilecek ve bunu çoktan haketti." Cuma: "Yıldızlar, despotlar çırağının sonunun geldiğini söylüyor."

Cumartesi günü Olivia *"La Espina de Rosales"* gazetesine baskın yaptı. Arroyo orada değildi, o nedenle aramak için evine gitti. Daha önce de korumalarına dedi ki: "Beni yalnız bırakın. Bu orospu çocuğuyla kendim hesaplaşacağım, artık çizmeyi aştı." Arroyo kapıyı açtığında Oliva onu şiddetle itip konuşmadan içeri daldı. Arroyo hiç istifini bozmadı, şaşırmış da görünmüyordu. Komiserle belirli bir uzaklığı koruyarak antreye açılan ve çalışma odası olarak kullandığı bölüme girdi. Oliva da peşinden. Gazeteci sararmış ve dişleri kenetlenmiş bir durumda, üzerinde kutular olan bir masanın ardında durdu, ancak oturmadı.

- Demek yıldızlar benim sonumu böyle görüyor?

- Evet, dedi Arroyo, bunda benim suçum yok.

- Biliyor musun, yalnızca orospu çocuğu değil, üstelik bir yalancısın sen.

- Aynı düşüncede değilim, komiser.

- Bir şey daha söyleyeyim sana. Şimdi hemen oraya oturup yarının yıldız falını yazacaksın.

- Yarın pazar ve gazete çıkmaz.

- İyi, öyleyse pazartesininkini yazarsın. Yıldızların, despotlar çırağının çok uzun yıllar yaşayacağını söylediğini yazacaksın.

- İyi ama yıldızlar böyle demiyor, komiser.

- Yıldızlara başlarım şimdi! Sen yazacaksın bunu! Hem de derhal! Arroyo'nun hareketi öyle ansızın gerçekleşti ki, Oliva kendini savunmaya bile niyetlenemedi. Bir el ve çok yakından bir ateşti. Yere devrilen Oliva'nın donuk ve açık kalmış gözleri önünde Arroyo sakin bir biçimde şöyle dedi:

- Yıldızlar hiç yalan söylemez, komiser. □

İspanyolca'dan çeviren: ***Tülin Şenruh***

"MOUNTAIN LANGUAGE" NATIONAL THEATRE'DA

Kapıcı, Doğum Günü Partisi, Git Gel Dolap adlı oyunlarıyla ülkemizde de tanınan İngiliz oyun yazarı Harold Pinter'ın son oyunu **Mountain Language** ("Dağ Dili") National Theatre'da yine Harold Pinter'ın yönetiminde sergilendi.

Usdışı tiyatro akımının İngiltere'deki temsilcilerinden sayılan Harold Pinter, son yıllarda katıldığı politik eylemlerlede adından söz ettiriyor.

1984'de yazdığı **"One For The Road"** adlı oyununu, Orta Amerika Barış Planı görüşmeleri çerçevesinde sık sık gidip geldiği Nikaragua'daki izlenimlerinden çıkmış.

"Mountain Language"in de buna benzer bir çıkış öyküsü var. 1985'de Arthur Miller ile beraber PEN Kulüp adına ülkemizdeki hapishanelerin durumu ve Aydınlar Davası ile ilgili incelemeler yapmaya gelen Harold Pinter'ın Türkiye'deki izlenimlerinden de **"Mountain Language"** doğmuş. Pinter'ın bu konudaki açıklaması şöyle: "Arthur Miller ile Türkiye'ye yaptığımız bir gezide, ülkede dilini kullanması yasaklanan Kürt azınlığın varolduğunu öğrendik. Ayrıca işkence görmüş birçok yazar arkadaşla görüştük. Gerçekten inanılmazdı. Bu olayın yalnızca Türkiye'de olmadığını hepimiz biliyoruz. Tüm dünyadaki azınlıkların dillerinin ve kültürlerinin sömürüldüğü, terkedildiği bir gerçek. "Bu oyun tüm bu toplulukların oyunudur."

Azınlıklar sorununa çözüm bulamamış ülkelerin genel eğilimi olan şiddete başvurma unsuru, Pinter'ın oyununda da genel eğilim. Bir askeri heyet oyun boyunca dağ/köy insanlarına sürekli küfür ederler.

Yaklaşık yirmi dakika kadar süren oyunda on iki kişi rol almış.

RUHİ SU'NUN YENİ KASETİ

Eylül 1985'te yitirdiğimiz Ruhi Su'nun ölümünden önce değişik yer ve zamanlarda söylediği türküleri derleyen **Dadaloğlu ve Çevresi** adlı kaseti geçtiğimiz ay içinde satışa sunuldu.

İki yüzünde toplam 18 türkünün bulunduğu kasette seslendirilen türkülerin pek çoğu **ilk kez** dinleyiciye ulaşıyor.

Sanatçının ölümünden önce Dadaloğlu üzerine oldukça eskiye dayanan çalışmaları dikkate alınırsa kasetin Ruhi Su arşivinin tamamlanması çalışmalarında önemli bir boşluğu doldurduğu anlaşılacaktır.

Kasette yer alan türkülerin bazıları şöyle:

Yüksek Olur Arap Atın Kaltağı, Bulguru Kaynatırlar, Sabahtan Şahada Vardım, Aşiretin Biciği, Sabahtan Uğradım Kıza, Yamadan Gel Yamadan, Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri.

YUNAN DOSYASI İSVEÇ DİLİNDE

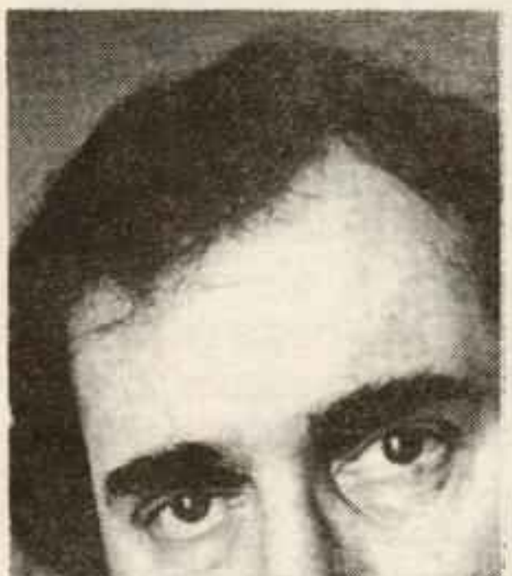
Ali Cengizkan'ın daha önce Yarın ve Kuzey Yayınları tarafından yayımlanıp Apdi İpekçi Barış ve Dostluk Ödülü birinciliğini kazanan (1983) **Yunan Dosyası** adlı yapıtı İsveç Devlet Kültür Konseyi'nin desteğiyle İsveç dilinde yayımlandı.

Türk-Yunan dostluğunun yeniden gündeme geldiği günümüzde **Förlaget Yarın Yayınevi** adına kitabın yayımını basına duyuran Gürhan Uçkan, ekonomik destek gördükleri "takdirde, insanların sınırlar aşan dostluğuna yönelik diğer çalışmaların da" yayın programına alınacağını duyurdu.

KİTAP KATALOĞU-89

Yayıncılar Birliği tarafından hazırlanan **Kitap Kataloğu-89** geçtiğimiz ay içinde yayımlanarak satışa sunuldu.

Birliğe üye 107 yayınevinin şu an satışta bulunan tüm kitaplarının bibliyografik bilgileriyle satış fiyatlarını **Yayınevi/Yazar/Kitap adı** itibariyle sunan katalog yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) genel katalog olarak yayımlanacak; Mart, Mayıs, Eylül ve Kasım aylarında ise yeni çıkan kitaplarla fiyat değişikliklerini duyuracak. □



Harold Pinter

Michael Gambon, Mountain Language'de

BİZE GELEN KİTAPLAR

MİRAMAR
Necip Mahfuz

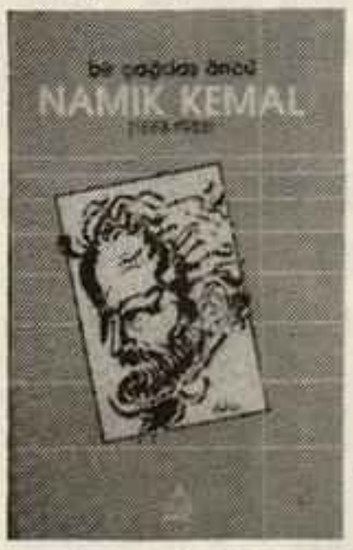
Çeviren: **Yüksel Peker,** Adam Yayınları, İstanbul 1989.

Geçtiğimiz aylarda 1988 Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Mısırlı romancı Necip Mahfuz'un (1912) en önemli yapıtı sayılıyor **Miramar.**

Yazar bu romanında Mısır'ın son altmış yılda üstüste yaşadığı devrimleri, toplumsal çalkantıları, bütün bunların günlük yaşama yansıması ve değer yargıları üzerindeki etkilerini İskenderiye'yi mekan olarak işliyor.

Bir Çağdaş Öncü: NAMIK KEMAL

Amaç Yayıncılık, İstanbul 1988



Kitap, Namık Kemal'in ölümünün 100. yılı (1888-1988) dolayısıyla 15 Nisan 1988'de Mainz'de yapılan anma toplantısına sunulan bildirileri derliyor:

İlhan Selçuk (Kemal'deki Hikmet), Fakir Baykurt (Örnek Aydın Namık Kemal), Server Tanilli (Tanzimat Edebiyatı ve Namık Kemal.) Nermin Menemencioğlu (Namık Kemal Avrupa'da), İrene Melikoff (Namık Kemal'in Bektaşiliği ve Masonluğu), Poul Dumont (Gazeteci Olarak Namık Kemal), Serol Teber (Komün Savunması), Demir Özlü (Hukukçu Olarak Namık Kemal).

BOZKIRKURDU
Herman Hesse

Çeviren: **İris Kantemir,** Afa Yayınları, İstanbul 1988

Behçet Necatigil ve Kamuran Şipal tarafından çevrilen öyküleri ülkemizde ilk kez 1983'te **Gençlik Güzel Şey** adıyla yayımlanan (Cem Yayınevi, 1983) Herman Hesse (1877-1962) 1927'de yazdığı **Bozkırkurdu**'nu kendi sözleriyle şöyle sunuyor:

"Okurlarıma, öykümü nasıl anlamaları gerektiğini ne anlatabilirim ne de böyle bir şeye kalkışmak isterim. Yeter ki bu kitabı okuyan herkes içinde kendinden bir şeyler bulsun ve bundan yararlansın."

BİZ
Yevgeni İvanoviç Zamyatin

Çeviren: Füsun Tülek Ayrıntı, İstanbul 1988

Zoşçenko, Fedin ve Anna Ahmatova gibi yazarlarla birlikte oluşturdukları Serapion Kardeşler grubunun bir üyesi olan Zamyatin (1884 Rusya, 1937 Paris), gemi mühendisliği eğitimi gördü. Rusya'da sürdürülen devrimci mücadelelere katıldı. Ekim Devrim'nden sonra çeşitli dergi ve gazetelerde çalıştı. İlk öykülerinden itibaren usta bir üslupçu ve imge kurucu olduğunu tüm edebiyat çevresine kabul ettirdi. Edebi ve politik görüşleri yüzünden 1932'de Sovyetler Birliği'nden ayrılmak zorunda kaldı.

Zamyatin 1920'de yazdığı **Biz**'de 26. yüzyıldaki bir toplumu anlatır. Sınıfsız topluma **karşıt** bir düşünceyle yazdığı bu "antiütopya" romanda ileri toplum biçimlerinde de teknolojinin insan üzerindeki (olumsuz) etkilerini mutlaklaştırdığı görülür.

YÜZBAŞI VE KADINLAR TABURU
Mario Vargas Llosa

Çeviren: Sargut Sölçün, Ayrıntı, İstanbul 1988.

1990 seçimlerinde Demokratik Cephe'nin başkan adayı olacağını açıklayan Perulu romancı Mario Vargas Llosa bu romanında kendisinin de bir dönem görev aldığı Peru ordusunu eleştiriyor.

Perulu askerlerin izin günlerinde çevre köylerin kadın ve kızlarının ırzına geçmesini önlemek için bir tedbir alınır: Kadınlar Taburu.

Yüzbaşı ve Kadınlar Taburu, yazarın Türkçe yayımlanan üçüncü yapıtı.

AYIN EN ÇIPLAK GÜNÜ
Buket Uzuner,

Boyut Yayınevi, İstanbul 1988

Çevrebilim eğitimi görmüş, bu alanda dünyanın değişik üniversitelerinde öğretim görevlisi olarak çalışmış olmakla birlikte Buket Uzuner kendisine meslek olarak yazarlığı seçtiğini söylüyor.

Ayın En Çıplak Günü, Benim Adım Mayıs (Süreç, 1986) adlı yapıtından sonra yazarın dokuz öyküsünü biraraya getiriyor.

PENÇELİ ADALET
Güney Dinç,

Boyut Yayınevi, İstanbul 1988.

Türkiye'de hukuk, genellikle bir uzmanlık alanı olarak algılanıp güncel yaşamda toplumsal yönüyle pek

BİZE GELEN KİTAPLAR

ele alınmaz.

Güney Dinç bir bölümü geçtiğimiz yıllar içinde dergimizde de yayımlanan denemeleriyle bu işi başaran ender hukukçularımızdan birisidir.

Hukukun kendisini sorgulamaktan adalet kavramına, İslam Hukuk anlayışı ve sürüncemede bırakılan çocuk mahkemelerine kadar geniş bir yelpaze içinde yazdığı denemeleri sıkılmadan okunduğu gibi, okuru bu konularda düşünmeye de zorluyor.

KUTSAL GECE
Tahar Ben Jelloun

Türkçesi: Gönül Akgerman, Can Yayınları İstanbul 1988

1944'te Fas'ta doğan Tahar Ben Jelloun felsefe öğrenimi gördükten sonra 1971'de doktora tezi için gittiği Fransa'da yaşıyor. Fransızca yazdığı **Kutsal Gece,** erkek egemen Arap dünyasında kadının konumunu konu ediniyor. Romanın kahramanı, altı kız çocuğu olan bir Arap erkeğinin, erkek gibi yetiştirdiği yedinci kız çocuğu.

Kutsal Gece Fransa'da 1987 Goncourt Ödülü kazanmış. Ödül, tarihinde ilk kez bir Afrikalı yazara verilmiş.

TÜRK KİTAP TARİHİ
Alpay Kabacalı, Cem Yayınevi, İstanbul 1989

Araştırmacı, gazeteci, yazar Alpay kabacalı'nın daha önce Gazeteciler Cemiyeti Yayınları arasında çıkan **Türk Yayın Tarihi** (1987) adıyla ödül kazanmış araştırmasının gözden geçirilip yeni örnekler eklenerek yapılmış ikinci baskısı.

Kitap, başlangıçtan Tanzimat'a kadar olan dönem içindeki yayın etkinliğini konu ediniyor.

Kitaba olan ilgi ve okuma alışkanlığının azalması gibi sorunların tartışıldığı günümüzde, konusunda yapılmış titiz bir çalışma.

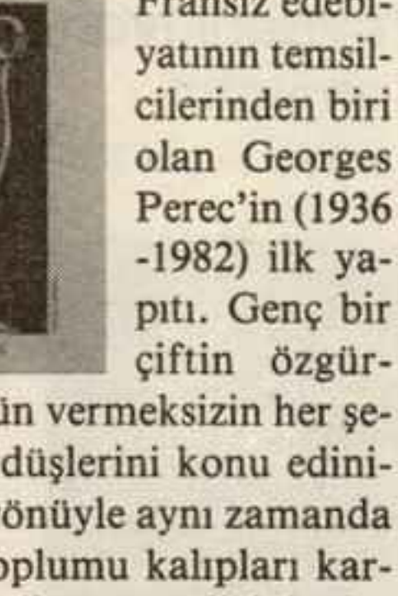
ŞEYLER
Georges Perec

Çeviren: Sevgi Tamgüç, Metis Yayınları, İstanbul 1988.

Şeyler, Çağdaş Fransız edebiyatının temsilcilerinden biri olan Georges Perec'in (1936 -1982) ilk yapıtı. Genç bir çiftin özgürlüklerinden ödün vermeksizin her şeye sahip olma düşlerini konu ediniyor. Öykü bu yönüyle aynı zamanda Batı tüketim toplumu kalıpları karşısında 1960'lı yılların gençliğinin durumunu da yansıtmaktadır.

GÖÇ
İzzet Aydemir

Ankara, 1988



Kuzey Kafkasya Kültür Derneği kurucularından olan İzzet Aydemir (1925) gerek Türkiye'de gerekse değişik ülkelerde yaşayan Kuzey Kafkasya halklarının tarihine ve yerleştirildikleri ülkelerdeki yaşayışlarına ilişkin araştırmalarıyla tanınmıştır.

Kuzey Kafkasya'dan göçün 125. yılı anısına düzenlediği bu kitabında yazar, daha önce kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan Çerkes tarihini ulaşabildiği yazılı kaynaklara dayanarak belgelendirmeye çalışıyor.

Göç, konuya ilgi duyan okurlar için bir kaynak niteliği taşıyor.

SORGUDA
Nedim Gürsel

Can Yayınları, İstanbul, 1988

Üç bölümdeki ondört öyküden oluşan "Sorguda", bir yandan sorgudaki insanı anlatırken, öte yandan da toplumun baskı mekanizmalarını sergiliyor. Öykülerin büyük çoğunluğu 80'li yıllarda yazılmış. Yazar Türkiye'de ve Avrupa'da yaşayan insanın giderek kendini sorgulamasını anlatırken, aşkı, acıyı ve nihayet özlemi de dile getiriyor.

SANATIN GÖRSEL DİLİ
Sezer Tansuğ

Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988

Türkiye'deki sayılı sanat eleştirmenlerinden biri olan Sezer Tansuğ, çeşitli yüksek okullarda verdiği ders notlarını 1976 ve 1982 yıllarında da "Sanatın Dili" adıyla yayımlamıştı. Değişik isimli 3. baskısı yapılan kitapta genel olarak sanat eleştirisi, ayrıca edebiyat, plastik sanatlar ve sinema üzerine beş kapsamlı yazı yer alıyor.

Tansuğ, kitabın önsözünde, amacının "gençlerde sanat konularında ezberciliği değil, düşünce ve irdeleme çabalarını uyarmak" olduğunu belirtiyor.

Edebiyat (Sanat) dergileri uzunca bir süredir Ocak ayı sayılarının büyük kısmını bir önceki yılın dökümüne ayırıyorlar. Çığırı kimin başlattığı önemli değil. Belli bir işlevin yerine getirilmesi amaçlanıyor olmalı ki bizi de zaten bu ilgilendiriyor.

Yakın yıllara kadar değişik kişi ya da kurumlar edebiyat yıllıkları yayımlardı. **Varlık, Mehmet Fuat'ın Seçtikleri, Sinan Yıllığı, Nesin Vakfı Yıllığı** ilk akla gelenler. Her biri de taşıdığı öznelliklere karşın işlevseldi: Geçen yıl içinde önem taşıyan yazı ya da olaylara dikkat çeker, edebiyatın her dalını ayrı ayrı değerlendirirdi.

1980 sonrasında genel olarak kitabın başına gelenler yıllıkların da başına geldi ve artık yayımlanmaz oldu. Ortaya çıkan boşluğu dergiler doldurmaya çalıştılar ve başlangıçta hiç de başarısız değillerdi. Ne var ki kültür yaşamımızda giderek ivme kazanan **hafifleşme** bu alanda da kendini göstermekte gecikmedi.

HAFİFLİĞİN İLK ADIMI

On beş günlük bir süreyle yayımlanıyor olmak, **Milliyet Sanat**'a diğer dergilerde görülemeyecek ölçüde yararlar sağlıyor. Dergi de bu avantajını doğrusu iyi kullanıyor.

15 Aralık 1988 tarihli 206. sayısında **Milliyet Sanat** bütün dergilerden önce davranarak "Edebiyatımız 88" başlığıyla edebiyatımızı değerlendirdi: Konur Ertop roman ve öyküyü, Refik Durbaş ve Mustafa Öneş şiiri, Cemal Süreya dergileri.

Kimsenin mutlak nesnellik filan beklediği yok. Ama Konur Ertop'un 1988'in öyküleri içinde yalnızca üç kitabın **(Stockholm Öyküleri, Sorguda ve Dullara Yas Yakışır)** adını anıp diğerlerini yok saymasını nasıl adlandırmalı?

(Konur Ertop, okuduğu kitapların adına da dikkat etmiyor. Yazısında Stockholm Öyküleri'ni **Stockholm Hikayeleri,** Dullara Yas Yakışır'ı **Dullara Yas Yaraşır** olarak yazıyor. Bir de hatırlatma: Adalet Ağaoğlu'nun **Hayır** adlı romanının yayım tarihi 1988 değil, 1987'dir.)

Dergilerde, Cemal Süreya 30 dergi adı yazdığını söyledikten sonra "Bence yılın en önemli dergi olayı **Gergedan** ve **Argos** serüvenidir. Yani Enis Batur olayı" diyerek tuhaf bir indirgeme yapıyor. Ekonomik nedenlerden dolayı kapanan ya da can çekişen dergiler, dergiciliğimiz vb. sorunlar yok yani! Eh, haksız da değil hani. Nasıl olsa **Gösteri** garanti.

Mustafa Öneş, dikkatli yazan, ele aldığı konuyu **bağlamına** oturtmaya özen gösteren bir eleştirmendi. Edebiyata bu kadar süredir uzak duruşunun gerekçesini "Bir olay, bir saptama, birkaç kitap..." başlıklı yazısında söylüyor. Bence bu yazı tanıdığımız Mustafa Öneş için eksik bir yazı.

Refik Durbaş da masasının üzerinde **koruduğu** 58 şiir kitabından seçtiği 20 kadarının arasında **geziniyor.** Ölçü? Ölçü yok. Öyleyse söyleyecek bir şey de yok.

... İKİNCİSİ

Gösteri, 1988 değerlendirmesini daha geniş bir çerçeve içinde, "Kültür ve Sanatta Bir Yıl" başlığıyla yapıyor. **Milliyet Sanat**'a göre kendi içinde daha tutarlı. Gerçi burada da, örneğin Tuğrul Tanyol'un yalnızca **kendisine kitap gönderen** şairlerin şiirlerini değerlendirmesi gibi tuhaflıklar yok değil. Ama olsun. Bu çözülemeyecek bir sorun değil: 1989'da kitabı yayımlanan bütün şairler Tuğrul Tanyol'a birer tane gönderirler olur biter.

Benim **Gösteri**'de asıl üzerinde durmak istediğim Hasan Bülent Kahraman'ın "Edebiyatın Gerileme Dönemi" başlıklı yazısı. Kültür yaşamımızda (öyle anlaşılıyor ki) "Kemal Tahir Olayı"ndan sonra bu kez de bir "Attilâ İlhan Olayı" yaşayacağız.

Bundan 15-16 yıl kadar önce (ne olursa olsun herhangi bir konuda düşünce üretilirken, Kemal Tahir'in o konuda **zaten varolan** düşüncesini eksen almamak olmazdı (tabii bazı kesimlerce) Hele konu bir de Türk romanıysa, romanı Kemal Tahir'e göre konumlandırmamak" olabilemezdi."

Şimdi Hasan Bülent Kahraman da **benzer** bir ölçüt oturtmaya çalışıyor: Varsa yoksa Attilâ İlhan... (Benzerlikteki vurgunun yalnızca Hasan Bülent Kahraman'ın tavrından kaynaklandığını, görüşlerine katılmamakla birlikte Kemal Tahir'i Attilâ İlhan'dan ayrı tuttuğumu özellikle belirtirim.

"Edebiyatta Gerileme Dönemi" üç öykü kitabı **(Sorguda,** Nedim Gürsel, **Kış İkindisinin Evinde,** Kürşat Başar, **Çıplak Gülüş,** Önay Sözer) dışında ağırlıklı olarak romanın durumunu temel alan bir saptama. Yazar saptamasını oturtacağı tarihsel zemini 1980 sonrası olarak belirlerken edebi ölçüt olarak da Attilâ İlhan'ı gösteriyor ve "Attilâ İlhan olayı"başlıyor:

"Roman alanında 1988'in getirdiği en önemli yapıt, bana kalırsa, Atilâ İlhan'ın büyük bir sabır, emek ve inatla sürdürdüğü **dünya çapında önemli olabilecek Aynanın İçindekiler** dizisine de yeni bir halka olan **O Karanlıkta Biz** isimli romanı idi."(Vurgu benim.H.A)

Herhangi bir eleştirmenin dilediği yazarı ya da yapıtı dilediği biçimde övmesi kendi bileceği bir iş. Bu, tartışılır. Gerçekten öyle ya da değildir. Ama sonuç ne olursa olsun hiçbir eleştirmenin (görüşleri doğru bile olsa) beğendiği bir yazarı **denek taşı** gibi sunmaya hakkı olmasa gerektir. Tabii **adam tutmuyorsak,** tabii **fraksiyoncu** bir çaba içinde değilsek. Ne yazık ki Hasan Bülent Kahraman bu olumsuz eylemin tam merkezinde duruyor. Yazı başlığına uygun olarak 1988 yılı içinde yayımlanan romanlara ilişkin değerlendirmeler şöyle:

"Bilinmedik bir tek şey söylemeyen" **Berlin'in Nar Çiçeği**'ni "Füruzan'ın nasıl roman diye nitelendirdiğini düşünmek gerekir."

Bir feministin Doğruya Yakın Portresi (Afet Ilgaz) "bize yeni bir roman 'tipi' veremiyor."

Mektup Aşkları (Leyla Erbil) "özgün bir tek cümle barındır" mıyor.

Kalypso (Gülseli İnal) "Çok önemli, izlek açan bir roman değil."

Bütün bu yargılara Türk romanının ulaştığı **bütün** içinde varılsa o zaman dikkate almamazlık edilemez. Ama Hasan Bülent Kahraman'ın kalkış naktası "Attilâ İlhan'ın romanının uyandırdığı heyecan düzeyi"

olunca iş değişiyor.

Yazar, okuduğu her romanda aynı "heyecan düzeyi"ni aramaya çıkıyor ve doğal olarak bulamıyor. Sonuç: Edebiyat, gerileme döneminde... Olabilir. Ama ölçüt Attilâ İlhan romancılığına **göre** olunca bunun başka bir adı var: **Abesle iştigal:** Hem her romanın ille de o düzeyde olması gerekmiyor, hem de "dünya çapında" bile olsa bir tek yazar o ülke edebiyatının tümü için ölçüt değildir.

Hasan Bülent Kahraman'ın bütünsellik (nesnellik) gibi bir kaygısı yok. Bu yüzden de **Nar Çiçeği** (Aras Ören), **Toprak Kurşun Geçirmez** (Şemsettin Ünlü), **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı** (Ferit Edgü) adlı yapıtları atlıyor. Buna zorunlu da. Çünkü "gerileme dönemi"nde bir kurtarıcı, yani Attilâ İlhan'ı göstermesi gerekiyor.

Ne denir? Yaşayalım, görelim.

AMORİ DARJANTON

Ankara'da yayımlanan Kültür-Sanat Dünyasında **Diyalog,** yeni bir dergi. Henüz ikinci sayısında. Esas olarak Ankara çevresindeki kültür sanat etkinliklerine yer vermeyi, bunları yansıtmayı amaçlıyor. Son derece alçakgönüllü, şirin bir dergi.

Diyalog, Ocak sayısında edebiyatta 1988 değerlendirmesi yapmayı tasarlayıp başaramamış. Hazırlıksızlıktan ya da verilen sözlerin yerine getirilememesinden olmalı. Bir tek Salih Bolat'ın "1988'de Şiir" başlıklı yazısı var. (Dergi yöneticileri bu yazıyı da herhalde ayrıksı durmasın diye "Şiir Notları" üstbaşlığıyla sunuyorlar.

Salih Bolat, düzyazı da **yazabilen** şairlerimizdendir. Şimdi bu **düzyazı yazabilen şair** sözü de nereden çıktı demeyin. Çünkü önemli bir sorunmuş. Bende yeni öğrendim. Bakın Salih Bolat ne diyor:

"Şairlerin düzyazı yazmamaları, Türk şiirinin önemli bir sorunudur. Düzyazı yazmayan, yazamayan şairleri şair saymayanlar belki haklıdır. Varlık dergisinin Aralık 1988 sayısında Eray Canberk'in hazırladığı beş soru, kimi genç şairlere sorulmuş, düşünceleri alınmıştı. Şimdi ben, Eray Canberk'in hazırladığı bu çok güzel beş soruyu tüm şairlere konu başlığı ve ev ödevi olarak veriyor; onları bu konularda yazı yazmaya davet ediyorum." Güzel, Güzel de...

Her şeyden önce içten olmak gerekiyor. Bu yüzden, düzyazı da yazbilen bir aklıevvelin, doğruluğu tartışma götürür yargısını temel alıp "belki"nin arkasına saklanmak yakışık almıyor. İçtenliksiz bir tavır bu. Çünkü Salih Bolat kendisi düz yazı yazabildiği, böyle bir beceriye sahip olduğu için **"tüm şairlere"** "ev ödevi" veriyor, (lâmı cimi yok) meydan okuyor! Bu kadar da değil. Söylediklerini doğru kabul edersek (bizler, okur olarak da) yalnızca Türk şiiri için değil, genel olarak şiir ve şair için temel bir ölçütü de kabul etmiş sayılacağız. "Ev ödevi"ni yapanları Salih Bolat ilan edecek, biz de ona göre şair sayacağız. 'Bu Salih Bolat "gözlüğü" günümüz şairleri için iyi de şu anda yaşamayan ve ömrü boyunca tek satır düzyazı yazmamış olanları ne yapacağız?' diyebilirsiniz. Haklısınız. Tarihten silersiniz, olur biter. Zaten Türk şiiri dediğiniz nedir ki? "Yüzlerce yıllık bir geçmişi" olduğu iddia edilen Türk şiirinde şiir eleştirisi "pragmatik, kısır, edebiyat-dışı bir eleştiri olmaktan öteye gidememiştir."

"Oysa... Fransız romancılığının gelişmesi ile Fransız eleştirisinin gelişmesi arasında, Alman felsefesinin gelişmesi ile Alman felsefi eleştirisinin gelişmesi arasında doğru bir orantı vardır. Fransız edebiyatında her değerler sarsıntısından sonra sanat yapıtında meydana gelen gelişim ve değişimler, eleştiride de hemen yansımasını bulmuş, eleştiri giderek, yapısalcı eleştiri, marxist eleştiri, psikanalist eleştiri, varoluşçu eleştiri gibi açılımlar kazanmıştır. Bizde ise bir üst yapısal etkinlik olan edebiyat hâlâ bir üstyapı kurumu olan din ile belirleniyor ve İslamiyetten önceki Türk edebiyatı, İslamiyetten sonraki Türk edebiyatı gibi çok yanlış bir sınıflandırma bile çoğu aydın tarafından kabul görüyor."

Neresini düzeltirsiniz?

Felsefede, edebiyatta olduğu gibi, ona koşut ve görece bağımsız bir felsefi eleştiri olmadığı, eleştirmenin bizatihi felsefeci de olduğundan mı; dünyanın hiçbir yerinde "değerler sarsıntısının edebiyattan değil "altyapıdan" kaynaklanmasından mı, edebiyat, din, hukuk, etik, estetik vb.nin, tümünün birden Marksizm'e göre üstyapı kurumu sayıldığı ve altyapı-üstyapı etkileşiminin bütün ülkeler için geçerli olduğundan mı; dünyada herkesin Marksist olmadığı, Marksist olmayanlar da olduğu gibi, Marksizm'den kaynaklanan bazı görüşlerde de din ya da başka bazı kategorilere bağlı olarak, **kendi içinde** tutarlı değerlendirmeler, ayrımlar yapılabileceğinden mi?

Sorular çoğaltılabilir kuşkusuz. Ama buna da "Dergilerde" nin sınırı elvermez. O yüzden şimdilik bu kadarı yeter.

Son olarak, 1988 hiç de Salih Bolat'ın öne sürdüğü gibi "şiir eleştirisiz" geçmemiştir. Yakup Şahan, Mehmet Doğan, Özdemir İnce, Veysel Çolak, Kemal Durmaz, İbrahim Oluklu, Enis Akın vd.nin değişik dergilerde yer alan pek çok **örnek** eleştiri yazısı, böyle bir iddianın tersini kanıtlamaya yeterlidir. O yazıları yok sayarak bu kadar ciddi yargılara varmak için Salih Bolat olmak gerekir:

"Hem dersini bilmez, hem de şişman herkesten." □

H.A.

GERÇEK YAYINEVİ

BİR DÖNEMDEN YAZILAR (1980-1988) SADUN AREN

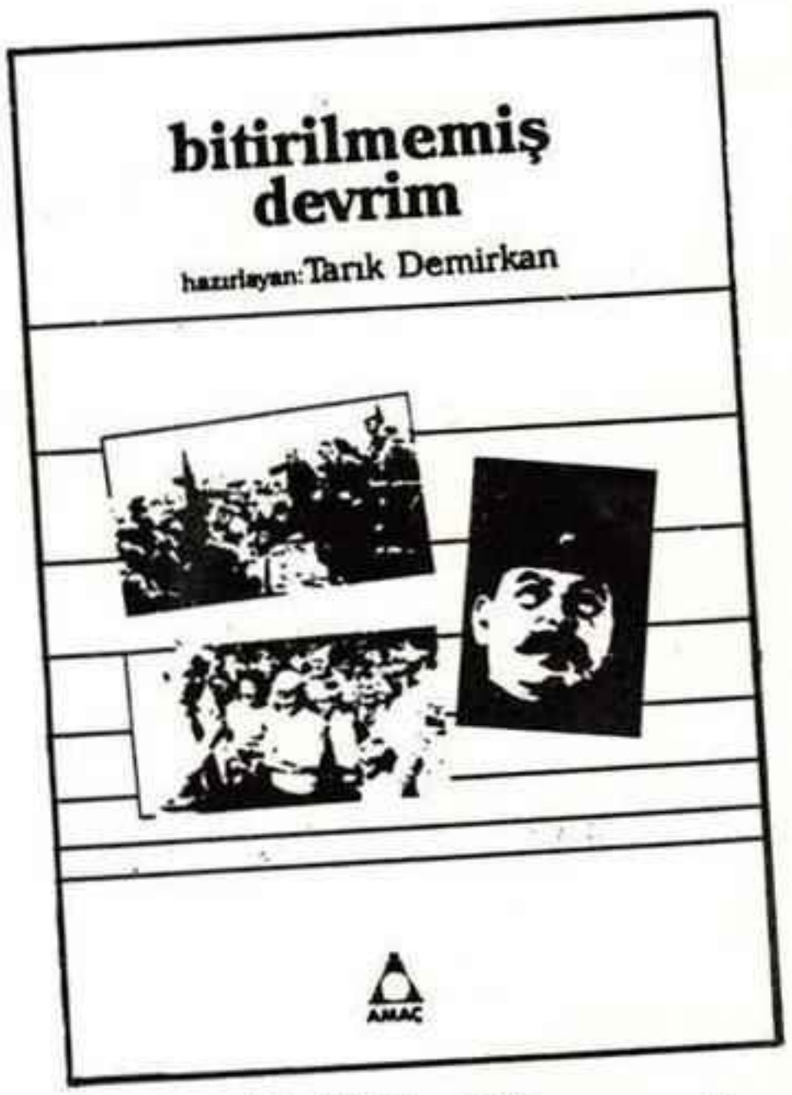
"12 Eylül askeri darbesi Türkiye'nin sosyal tarihinde çok önemli bir dönüm noktasıdır. Bu tarihten sonra toplumsal yaşamımızın tüm alanlarında, ekonomik ve siyasal olduğu kadar, kültürel, dinsel ve hukuksal alanlarında da köklü değişiklikler yapılmıştır. Tüm bu değişikliklerin ortak yanı, sağcı-gerici ve sola saldıran bir nitelikte olmalarıdır..."

Sadun Aren

Gerçek Yayınevi: Cağaloğlu Yokuşu Saadet İş Hanı K: 4 İstanbul

AMAÇ'tan haberler...

yeni kitaplarımız...

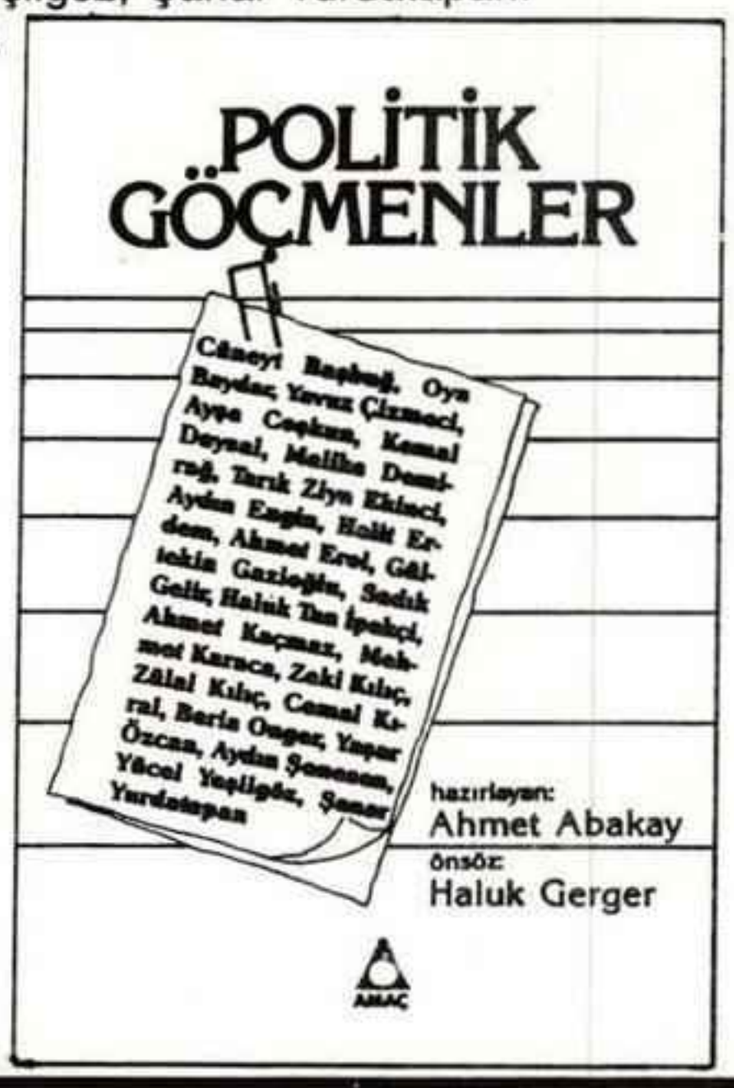


NÂZIM HİKMET yaşamı, eseri, sanatı
Asım Bezirci (288 sayfa, 5200 lira)
Nâzım Hikmet'in tüm yapıtlarının ve hakkındaki yayınların tam listesiyle.

BİTİRİLMEMİŞ DEVRİM
Tarık Demirkan (182 sayfa, 3800 lira)
Stalin dönemini, "birinci ağızlar"dan tartışan, türkçede ilk kitap.

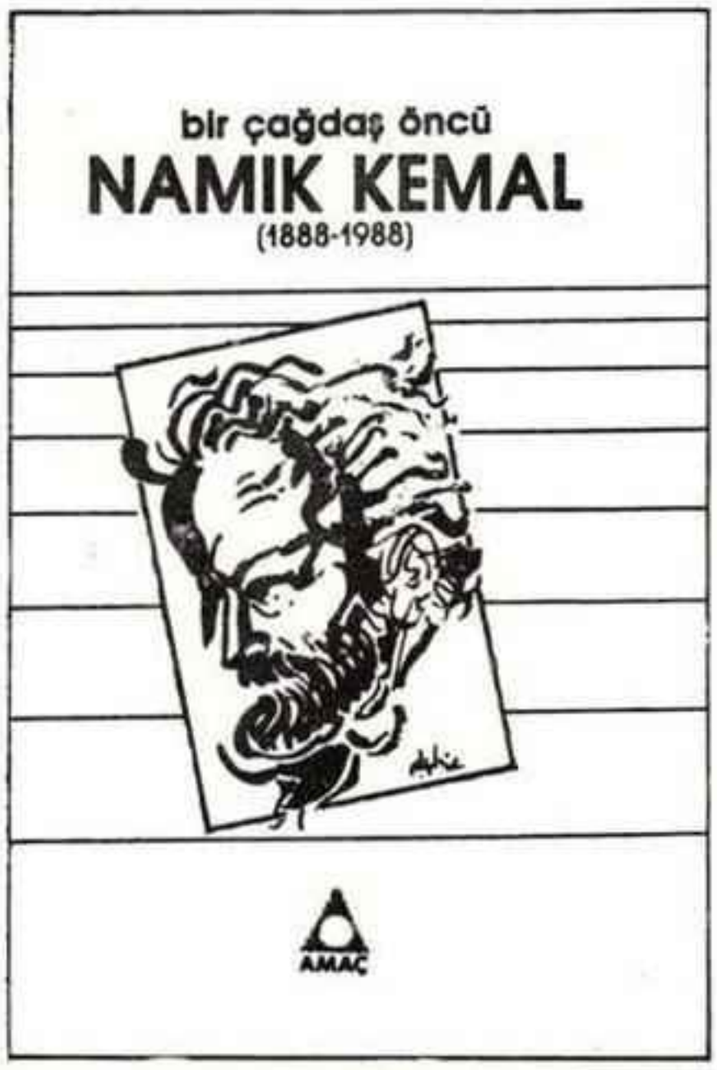
Politik Göçmenler

Hazırlayan: Ahmet Abakay, Önsöz: Haluk Gerger, Cüneyt Başbuğ, Oya Baydar, Yavuz Çizmeci, Ayşe Coşkun, Kemal Daysal, Melike Demirağ, Tarık Ziya Ekinci, Aydın Engin, Halit Erdem, Ahmet Erol, Gültekin Gazioğlu, Sadık Gelir, Haluk Tan İpekçi, Ahmet Kaçmaz, Mehmet Karaca, Zeki Kılıç, Zülal Kılıç, Cemal Kıral, Beria Onger, Yaşar Özcan, Aydın Şenesen, Yücel Yeşilgöz, Şanar Yurdatapan.
3800 lira


POLİTİK
GÖÇMENLER
Cüneyt Başbuğ, Oya Baydar, Yavuz Çizmeci, Ayşe Coşkun, Kemal Daysal, Melike Demirağ, Tarık Ziya Ekinci, Aydın Engin, Halit Erdem, Ahmet Erol, Gültekin Gazioğlu, Sadık Gelir, Haluk Tan İpekçi, Ahmet Kaçmaz, Mehmet Karaca, Zeki Kılıç, Zülal Kılıç, Cemal Kıral, Beria Onger, Yaşar Özcan, Aydın Şenesen, Yücel Yeşilgöz, Şanar Yurdatapan
hazırlayan:
Ahmet Abakay
önsöz:
Haluk Gerger
AMAÇ

bir çağdaş öncü: Namık Kemal (1888-1988)

İlhan Selçuk'un önsözüyle, Fakir Baykurt, Server Tanilli, Nermin Menemencioğlu, Irène Melikoff, Paul Dumont, Serol Teber, Demir Özlü (Namık Kemal'in ölümünün 100. yılına bir kitap.)
1750 lira



İstekleriniz için Çatalçeşme Sk. 15/1, Cağaloğlu, İstanbul (522 11 96)'a yazın.
Postayla isteklerinizde ederi kadar posta pulu gönderin.
Ödemeli istekler karşılanmamaktadır.

amaç aydınlanma dır...